

ХЕЛЬСИНКСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Нешаблонный ИМАЖИНИЗМ

К изучению имажинизма в творчестве
Георгия Якулова

Kristiina Rintanen
Pro gradu -tutkielma
Venäjän kieli ja kirjallisuus
Nykykielten laitos
Helsingin yliopisto
Maaliskuu 2019

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Nykykielten laitos	
Tekijä – Författare – Author Kristiina Rintanen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Нешаблонный имажинизм. К изучению имажинизма в творчестве Георгия Якулова			
Oppiaine – Läroämne – Subject Venäjän kieli ja kirjallisuus			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Maaliskuu 2019	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 63	
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tutkielmassa tarkastellaan imaginismia, yhtä venäläisen avantgarden suuntausta, taidekoulu-kuntana erityisesti taiteilija Georgi Jakulovin tuotannon kautta. Tutkielman aineisto muodostuu imaginistien tuotannosta ja muistelmista, muiden aikalaisten muistelmista, lehtiartikkeleista sekä aiemmasta imaginismin- ja taiteentutkimuksesta.</p> <p>Tavallisesti imaginismin tutkimuksessa keskitytään pääasiassa imaginismirunouteen ja -runoilijoihin, ja tässä tutkielmassa pyritään osoittamaan, että suuntausta voi perustellusti tarkastella myös laajemmassa kontekstissa. Tutkielmassa käydään ensin läpi imaginismin teorioita etenkin siitä näkökulmasta, miten niissä näkyvät muut taiteenalat kuin runous, ja imaginisteja yhdistäviä teemoja puolestaan siitä näkökulmasta, mitkä teemat toistuvat myös imaginistisessa kuvataiteessa. Tämän lisäksi tarkastellaan kaikkea imaginistien runouden ulkopuolista toimintaa – kuten kustantamoja, kirjallisuuskahviloita, teatteria ja korostetun huomiota herättävää ja teat-raalista käytöstä ja pukeutumista – sen hahmottamiseksi, mitä kaikkea imaginismiin sisältyy.</p> <p>Valitun näkökulman havainnollistamiseksi kaikkia näitä seikkoja tarkastellaan osana imaginis-tina tunnetun taiteilijan Georgi Jakulovin uraa ja tuotantoa. Jakulov työskenteli monipuolisen uransa aikana niin kuvataiteen, teatterin kuin arkkitehtuurin parissa, ja hänen tuotannossaan näkyy vaikutteita niin kubismista, konstruktivismista kuin Kaukoidän taideperinteestä. Jakulov jalosti omia ajatuksiaan valon ympärille keskittyvästä taidesuuntauksesta, simultaneismista, läpi uransa ja teoksissaan toteutti simultaneismin periaatteita eri taiteenaloilla. Olen kiinnostu-nut erityisesti siitä, kuinka simultaneismin ja imaginismin periaatteet sopivat yhteen ja millainen rooli Jakulovilla imaginistien joukossa oli.</p> <p>Tutkielman lopputuloksena voidaan sanoa, että imaginismin kutsuminen kokonaisvaltaiseksi taidekoulu-kunnaksi on perusteltavissa. Kuitenkaan ei voida kiistää sitä, että runoudella on kaik-kein suurin ja tärkein rooli siinä, millaisena suuntaus ymmärretään. Jakulovin simultaneistinen tyyli sopii todella monilta osin yhteen imaginistien teoreettisten teesien kanssa, vaikkakin tämän suhteen on huomioitava, että suuntauksen teorialat keskittyvät pitkälti runouteen eikä esimerkiksi kuvataiteelle anneta niissä yhtä paljon huomiota.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Akulov; imaginismi; avantgarde; venäläinen kirjallisuus; konstruktivismi			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information Työn nimi suomeksi: Rajoja rikkova imaginismi. Imaginismi Georgi Jakulovin tuotannossa			

Оглавление

1. Введение	3
2. Имажинизм — больше, чем поэтическое направление	4
2.1 Имажинизма основное.....	5
2.1.1 Имажинисты	6
2.1.2 Теория	8
2.1.3 Главные темы	11
2.2 Больше, чем поэзия	15
2.2.1 Имажинистский язык	16
2.2.2 Беспорядочное искусство.....	18
2.2.3 Театр.....	23
2.2.4 Коммерческая деятельность	24
2.2.5 «Стойло Пегаса» и другие имажинистские кафе.....	26
2.2.6 «Гостиница для путешествующих в прекрасном»	28
2.3 Конец имажинизма	30
3. Георгий Якулов — имажинист	31
3.1 Характеристики искусства Георгия Якулова	33
3.2 Симультанеизм.....	35
3.3 Якулов в группе имажинистов	39
3.4 Оформление литературных кафе.....	41
3.5 Иллюстратор имажинизма	45
3.6 Художник сцены	48
4. Заключение	53
Список использованной литературы.....	56

1. Введение

В этой работе мы рассматриваем имажинизм: одно из художественных направлений в русском авангарде послереволюционной России. Наша задача состоит в том, чтобы выяснить, чем являлся имажинизм, кроме поэтического направления, и мы рассматриваем этот вопрос с точки зрения одного художника — Георгия Якулова, который участвовал в деятельности имажинистской группы. Постараемся ответить на вопрос: являлся ли имажинизм действительно художественным направлением? Материал для данной работы извлечен из художественных изданий имажинистов, из мемуаров имажинистов и современников и из литературоведческих и искусствоведческих работ исследователей.

После распада Советского Союза изучение имажинизма стало актуальным и вызвало интерес среди исследователей. Однако в работах по имажинизму само течение рассматривается до сих пор обычно как литературное направление или иногда с точки зрения театральной деятельности, а не широко как художественное направление. (Стоева 2014б: 29—30.) Даже, например, историк искусства Сильвия Бурины (Burini 2000: 137—138) характеризует имажинизм как литературное течение. Также уже согласно Пономареффу (Ponomareff 1968: 275), имажинизм является поэтическим направлением. В этой работе мы сосредоточиваемся на всей художественной деятельности имажинистов, кроме поэзии, и рассматриваем, каковым раскрывается образ имажинизма в таком ракурсе.

Мы хотим показать, что слова имажинистов о всеохватности направления не являются пустыми, а художники, музыканты и другие на самом деле играли роль в годы активности группы. Вначале в главе 2.1 посмотрим, что такой имажинизм: кто в нем участвовал, что они сами думали о направлении и каковыми были самые главные темы в имажинистском искусстве — т.е. о чем идет речь. Имажинистская поэзия играет большую роль в данной главе, так как плодovитые поэты составляли большинство в группе, и таким образом поэтического материала больше, чем другого. Также центральные имажинисты — Есенин, Мариенгоф и Шершеневич — все были поэтами, и каждый из них оказался и теоретиком направления.

Потом перейдем к непоэтическим характеристикам имажинизма. Нам интересно, в каких разных сферах имажинисты работали и какова была значимость всех этих сфер, и хотим понять, к чему имажинисты стремились. Особенно мы интересуемся тем, какую роль художники и другие имажинистские деятели играли в этой группе, где поэзия господствовала. Мы обсудим и более перформативные аспекты имажинизма — язык, поведение и одежду — и театр, и их

коммерческую деятельность, включая в себе их кафе и журнал. Глава 2 заканчивается распадом имажинизма.

Мы решили подойти к своему исследовательскому вопросу более деятельно с точки зрения одного имажинистского художника, Георгия Якулова. Попробуем показать, как теоретические идеи имажинизма в реальности видны или не видны в работах имажинистского художника. Мы выбрали Георгия Якулова, потому что он принимал участие в группе с самого начала и был близок к самому ядру. Благодаря многосторонней художественной карьере Якулова, можем определить, как черты стиля Якулова совпадают с идеалом имажинизма в разных сферах искусства.

Глава 3 посвящена Якулову. Там мы обсуждаем характеристики его искусства и особенно его теорию о свете и цветах, симультанеизм, который замечен в его работах на протяжении всей его карьеры. Нам интересно, насколько идеи симультанеизма совпадают с имажинизмом. Потом рассмотрим, какова была роль Якулова как члена группы и как он сотрудничал с другими имажинистами в работе над литературными кафе и иллюстрациями к книгам поэтов.

К нашей работе приложены некоторые картины Георгия Якулова, чтобы показать читателю примеры его художественного стиля. Среди этих — симультанеистские картины, иллюстрация к книге Мариенгофа и портрет писателя, афиша кафе «Питтореск» и эскиз театральной декорации к «Принцессе Брамбилле».

Хотя в данной работе мы сосредоточиваемся на имажинистском периоде художественной карьеры Георгия Якулова, хотим подчеркнуть, что описывать его творчество только как имажинистское было бы ограничением, так как он работал очень многообразно в области искусства в течение многих лет, и даже занимался архитектурой. Самая знаменитая часть его карьеры — период его театральной деятельности с 1918 года. Часто помнится только этот период карьеры художника, но, как напоминает Бурини (Burini 2000: 241), Георгий Якулов был многосторонним художником.

2. Имажинизм — больше, чем поэтическое направление

История имажинизма начинается с начала 1919 года, когда была опубликована сначала в журнале «Сирена», а затем в газете «Советская страна» первая «Декларация» имажинистов, подписанная поэтами Сергеем Есениным, Рюриком Ивневым, Анатолем Мариенгофом, Вадимом Шершеневичем и художниками

Борисом Эрдманом и Георгом Якуловым (Бердинских 2013: 294, Марков 2017: 49—50). Кроме подписавших «Декларацию», с самого начала в группу входили также поэты Александр Кусиков и Иван Грузинов, который использовал и псевдонимом Искона. Нередко в разных художественных направлениях участвуют молодые и еще неизвестные художники, но не так обстояло с имажинистами. Они все активно занимались поэзией или вообще искусством до создания группы имажинистов, и некоторые из них уже получили признание. (Стоева 2014б: 29.)

Кроме опубликования первой своей декларации, в январе 1919 имажинисты также организовали свой первый литературный вечер в московском «Кафе поэтов» (Бердинских 2013: 297). Рюрик Ивнев (цит. по Самоделова 2005: 108) рассказывает в своих мемуарах о возникновении имажинизма следующее: «Имажинизм возник «кабинетным образом» и никакой почвы под собой не имел, кроме желания четырех поэтов и двух художников заключить между собой союз...».

Имажинисты называли свою группу «Орден имажинистов», но так как название не было официально признано, имажинисты основали и официальное общество «Ассоциация вольнодумцев» в 1919 году. Кроме Грузинова, Ивнева и Кусикова, все члены «Ордена имажинистов» участвовали также в «Ассоциацию вольнодумцев», хотя она не была организацией только имажинистов, а в ней участвовали, например, поэты, скульпторы и режиссеры вне «Ордена имажинистов». (Марков 2017: 76.) Согласно Матвею Ройзману (1973: 31—32), в уставе «Ассоциации» было сказано, что она является объединением свободных мыслителей и художников и членами общества «могли быть мыслители, художники, как-то: поэты, беллетристы, композиторы, режиссеры театра, живописцы и скульпторы».

2.1 Имажинизма основное

Название «имажинизм» происходит из французского слова *image*, которое по-русски означает «образ». Существовала до первой мировой войны также англо-американская группа практически с тем же именем, но русские имажинисты с ними имели общим только название, но не идеи, хотя, по крайней мере, Шершеневич о них знал. (Бердинских 2013: 294; Ройзман 1973: 129—130; Шершеневич 1990: 553; Burini 2000: 153.) Больше на русский имажинизм повлиял итальянский поэт-футурист Филиппо Томмазо Маринетти и французская поэзия, хотя имажинисты сами отказались от соединения с футуризмом (Марков 2017: 262—263).

2.1.1 Имажинисты

«Имажинисты были поэты жизни, любовники слова и разбойники, желавшие отнять славу у всех», описывал Вадим Шершеневич (1990: 598) членов группы. Из шести человек подписавших «Декларацию» имажинистов четверо были поэтами: Сергей Есенин, Рюрик Ивнев, Анатолий Мариенгоф и Вадим Шершеневич. С самого начала в группу имажинистов входили также поэты Иван Грузинов, Александр Кусиков, Матвей Ройзман и Николай Эрдман, которые принимали участие уже в первом литературном вечере имажинистов в кафе «Союз поэтов».

Самые активные и значительные члены группы — Есенин, Мариенгоф и Шершеневич, которые опубликовали и массу стихотворений, и каждый свой взгляд на теорию направления. Они входили и в имажинистские организации «Верховный Совет Ордена» и в «Центральный Комитет Ордена», названия которых пародировали советские канцеляризмы, о которых больше в главе 2.2.1 (Захаров 2005: 17). В 1922 году назревали проблемы между Есениным и другими, и он уехал из России с женой в мае. Он вернулся, но в 1924 окончательно вышел из группы. Он совершил самоубийство уже в 1925 году в возрасте 30 лет. Мариенгоф и Шершеневич постепенно в 1920-х годах перешли на работу в театре, и Мариенгоф позже в своей карьере писал также прозу. Кроме перехода в театр, в 1920-х годах оба поэты интересовались кинематографом и начали писать сценарии для фильмов. Самым главным деятелем из имажинистов в мире кино являлся, однако, Николай Эрдман, который в основном известен своей театральной карьерой. Сценаристы-имажинисты также работали вместе над некоторыми фильмами. (Хуттунен 2018: 241—245.)

Хотя поэты составляли большинство в группе имажинистов, с самого начала в деятельности активно участвовали также художники, а вскоре присоединились и композиторы. Из шести подписавших первую «Декларацию» двое являлись художниками, Борис Эрдман и Георгий Якулов. Борис, брат поэта Николая Эрдмана, входил в «Орден имажинистов» с самого начала. Он также входил в «ЦК Ордена» и активно работал в группе (Захаров 2005: 17). Он иллюстрировал поэмы и выпуски имажинистов, например, создал обложку «Коевангелиарана» Кусикова, и во время «Гостиницы для путешествующих в прекрасном» его значение еще выросло. Борис Эрдман также работал актером и декоратором в театре.

Другой художник-имажинист Георгий Якулов также принимал участие в группе имажинистов с самого начала. Он входил и в «Верховный Совет Ордена», и в «ЦК Ордена», и так же, как и Борис Эрдман, Якулов создал иллюстрации другим имажинистам (Захаров 2005: 17). Кроме изобразительного искусства

Якулов также работал в театре и над архитектурой. Его рассматриваем ближе в главе 3.

Композиторов, которые участвовали в деятельность имажинистской группы, было двое, Арсений Авраамов и Евгений Павлов, и оба входили в «Центральный комитет Ордена» (Захаров 2005: 17). В 1921 году Авраамов опубликовал книгу «Воплощение: Есенин—Мариенгоф», которая была издана издательством «Имажинисты». Павлов сочинил «Музыкальный манифест» имажинизма, который он представил в 1921 году в кафе имажинистов «Стойло Пегаса» (Савченко 2004: 90).

Главным образом русский имажинизм сосредоточивался в Москве, но существовали также группы в Петрограде, Казани, Саранске, Александрии на Украине, Воронеже, Пензе и других городах (Бердинских 2013: 296; Дроздов 2005: 17). Самый важный имажинистский филиал существовал в Петрограде, где в начале 1922 года был основан «Распятый Арлекин» – группа, которая позже стала называть себя «Воинствующий орден имажинистов». Имажинистская история пятичленной группы длилась с октября 1922 года до ноября 1925 года, а есть много пробелов в информации о ней. Хотя они называли себя «Воинствующим орденом», петроградские имажинисты довольно оптимистично относились к октябрьской революции. (Марков 2017: 202—205.)

Уже с самого начала среди имажинистов существовали два крыла: консервативное и левое. Умеренными консерваторами, или правыми, считаются Есенин, Кусиков, Грузинов и Ройзман, и левыми Шершеневич, Мариенгоф, Якулов и оба Эрдмана. Раскол виден в разных статьях имажинистов, но, кажется, что причина его была обусловлена скорее личными отношениями, чем политическими взглядами. (Марков 2017: 110.) Кусиков раскрыл свои мысли о расслоении на вечере в петроградском Доме литераторов в самом начале 1922 года, декларируя, что его основанием являлись разные мнения о значении образа в искусстве. Он считал, что для консерваторов образ только средство, тогда как для левых он является самой целью творчества. Об этой разнице в мнениях писал уже пару лет до Кусикова Шершеневич в своем теоретическом труде « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста». (McVay 1978: 119.)

Постепенно сформировались очень тесные связи между членами: Шершеневич и Кусиков дружились, а Якулова Шершеневич знал уже с детства. Есенин и Мариенгоф стали особенно близкими, они даже несколько лет жили вместе. (Марков 2017: 111—112; Шершеневич 1990: 480.) Их близость даже стала чем-то вроде перформанса. Хуттунен (2007: 13) описывает их отношение как «шутливую симуляцию гомосексуальности».

2.1.2 Теория

Ядро эстетика русского имажинизма составляют образ и метафора. Связь между ними относительная: образ является целью творчества, а метафора является главным выразительным средством для достижения цели. (Бердинских 2013: 295.)

Об имажинизме созданы многие красноречивые теории, но они не всегда были реализованы на практике. В ни одном пункте своего существования имажинизм не был однородным движением. Мариенгоф и Шершеневич больше других разрабатывали теорию и идеологию имажинизма, а, например, Есенин, самый известный поэт банды, не приспособливал свое творчество к этим границам. (Там же: 295—297.) Посмотрим теперь несколько теорий имажинизма, сосредоточиваясь в том, как имажинисты сами описывали свое направление.

Для Шершеневича на протяжении всей своей карьеры, кроме создания своей собственной поэзии, было важно и основать теорию идеологий, с которыми он занимался (Кобринский 2007: 225). Он переводил целые книги по поэтической теории на русский язык, и сам писал имажинистские теоретические труды. Шершеневич добавлял к переводам предисловие и свои комментарии, связывая эти книги теснее именно с русской поэзией. Он интересовался особенно свободным стихом. (Марков 2017: 143.)

В начале 1920 года Шершеневич написал « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста». По Шершеневичу (2013: 4), художественная и материальная революции довольно редко происходят одновременно в обществе. «Очень редко», по его словам, художественные революционеры занимаются также и политически революционной деятельностью. Напоминаем, что это убеждение аполитичности деятельности имажинистов видно также в его мемуарах. Однако Шершеневич (2013: 12—13) также критикует то, что от поэтов требуют пролетарское творчество, и утверждает, что «поэты никогда не творят того, что от них требует жизнь».

Образ играет важную роль в всем труде, что неудивительно. «Стихотворение не организм, а толпа образов; из него без ущерба может быть вынут один образ или вставлено еще десять» (там же: 15). Обдумываются постоянность, переменность и независимость образа, и Шершеневич (2013: 37—40) приходит к выводу, что образы можно раскрыть другим способом: бросая глагол и сосредоточиваясь на существительном, которое «освобожденное от грамматики или, если это невозможно, ведущее гражданскую войну с грамматикой». Шершеневич (2013: 9, 39) считает, что метафора существует в каждом слове, или «слово всегда беременно образом, всегда готово к родам».

Имажинизм Шершеневич (2013: 4, 19) характеризует как индивидуальное направление среди коллективистских, а также помпезно первым из новых богов

будущего, которых именно это направление само создает. Шершеневич (2013: 17, 43) неоднократно утверждает, что выражения имажинистов не стремятся к неясности и что группа не стоит за заумный язык, который уничтожает одновременно и содержание, и образ слова. С другой стороны, по мнению Шершеневича (2013: 9, 26), уничтожить пришлось метр и ритм, и чествовать свободное стихотворение с лейт-словами, вообще игнорирующее ритм. Так как ритмичность не важна, значительная роль в свободном стихе принадлежит соотношениям со гласных и согласных, которое в самой лучшей ситуации занимает 50 процентов (там же: 34).

Хотя « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста» сфокусированы на особенностях поэзии, разных видах искусства не полностью забыты. Шершеневич (2013: 17) упоминает, что в группу имажинистов входят также художники. Он визуализирует возможность выбросить несколько образов из стихотворения примером, включающим и поэтов, и художников: «Я глубоко убежден, что все стихи Мариенгофа, Н. Эрдмана, Шершеневича могут с одинаковым успехом читаться с конца к началу, точно так же, как картина Якулова или Б. Эрдмана может висеть вверх ногами» (там же: 15).

Неудивительно, что футуризм и символизм являются мишенью для критики на протяжении всего труда. Также видно разногласие между двумя лагерями имажинистов, которое было уже упомянуто в главе 2.1.1, так как Шершеневич (2013: 15) довольно точно высказывается, что Есенин и Кусиков не правы. Мариенгофа, который был на одной стороне с Шершеневичем, он упоминает положительно (напр. Шершеневич 2013: 13). Нам кажется, что критика теоретических мнений своих друзей сильно противоречит заявлению Шершеневича (2013: 17) о «вполне определенном философском обосновании» имажинизма.

Главный теоретический труд Мариенгофа — «Буян-остров», который он посвятил «друзьям имажинистам: Сергею Есенину, Николаю Эрдману, Вадиму Шершеневичу и Георгию Якулову». В своем труде Мариенгоф сосредоточивается на определении, что такое искусство и что оно означает. Он сравнивает искусство с армией мертвых и назначает поэта во главе этого воинства. По мысли Мариенгофа, жизнь боится искусства, так как искусство содержит в себе смерть. (Мариенгоф 1920а: 7.) Как Шершеневич в своем труде, так и Мариенгоф говорит о революции и о связи между искусством и революцией. Можно сказать, что в этом они согласны, так как, по мнению Мариенгофа, революция кончается в той же момент, когда она видна в искусстве. (Там же: 8.) Шершеневич (2013: 4) также полагал, что художественная и материальная революции довольно редко проходят одновременно. Такая воинственная риторика, которой воспользовался

Мариенгоф, типична для имажинистов и заметна во многих из их изданий. Эта риторика будет рассмотрена нами в главе 2.2.1.

Обратим внимание на то, что в своем труде Мариенгоф демонстрирует свои мысли, приводя примеры из разных сфер искусства. Он представляет, например, впечатляющее искусство через примеры из изобразительного искусства и музыки, не упоминая поэзию. (Мариенгоф 1920а: 7.)

С точки зрения Мариенгофа (1920а: 9), безумно верить в любовь. Он приходит к выводу, что «поэты, художники, музыканты самые трезвые люди на земле — любовь у них только в стихах, мраморе, краске и звуках». По его словам, любовь является искусством, и искусство не имеет морального значения. Ведь любовь — важная тема в его творчестве, но на основе его тесной связи с друзьями, например, с Есениным, нам трудно верит, что он следовал своей теории.

Кроме философских мышлений о сущности искусства, Мариенгоф также рассматривает его более конкретно. Он представляет форму вперед содержания в искусстве, описывая содержание более точно только одной частью формы (там же: 10). Однако он подчеркивает, что художественного произведения не может быть без присутствия и формы и одухотворенности (там же: 23). На наш взгляд, это означает, что, хотя Мариенгоф считает форму важнее содержания, оно также совсем не бессмысленное. Однако одной одухотворенности недостаточно имажинистам, и они в своем творчестве мешают мистицизм и реализм, и оба играют важную роль в имажинистском искусстве (там же: 29—30).

«Ключи Марии» — вклад Есенина в тему, который он написал уже за много лет до «Декларации» и начала имажинистского направления (Маквей 2004: 109). Его труд — совершенно общий взгляд на мир, культуру и мифологии, начиная уже с Гомера и Христа, и содержит совсем мало конкретного об имажинизме. Слово «имажинизм» не разу не упоминается в «Ключах Марии». Как и Шершеневич, Есенин (1920: 35—36) также критикует футуризм.

По мысли Есенина (1920: 18), основа образности состоит в том, что в одно слово включается больше одной мысли и так расширяется его значение. Образы он разделяет на три группы: образы от души, плоти и разума. Своих поэтов-современников он осуждает, так как, по его мнению, у них нет умения толковать эти разные образы, или, по его словам, они «без всякой внутренней грамотности». (Там же: 31—33.) В том же году он также написал статью «Быт и искусство» посвященную теории направления.

В 1921 году был выпущено «Имажинизма основное» Грузинова, в котором он обращает внимание на неоднородность и противоречивость имажинизма. Противоречиво также само «Имажинизма основное», так как Грузинов

одновременно согласен и не согласен с Шершеневичем. (Марков 2017: 148—149.) Кусиков планировал опубликовать свой теоретический труд, содержащий статьи по теме, и в 1921 году было уже объявлено его название: «Имажинизм — теория имажинизма». Однако он никогда так и не был издан. (McVay 1978: 119.) Также композитор Арсений Авраамов готовил свой теоретический труд «Воплощение», который фокусировался на Есенине и Мариенгофе. Он рассматривает их поэзию и рифмы с музыкальной точки зрения, сосредоточиваясь, например, на том, как звучат слова и строки, и подчеркивая важность слушать поэзию, не читать ее.

В тот же период были опубликованы также несколько книг о теории имажинизма вне направления: «Имажинизм и его образности» Василием Львовым-Рогачевским, «Пророки и предтечи последнего завета: Имажинисты Есенин-Кусиков-Мариенгоф» Сергеем Григорьевым, «Имажинистика» Ипполитом Соколовым и «Современная лирика» Николаем Абрамовичем. Оценка Львовым-Рогачевским имажинизма, особенно теорий Шершеневича, не очень положительна, он считал, что имажинизм долго не проживет. Интересно в книге Григорьева то, что образ лошади в центре труда, как он был и в самом имажинизме. В газетах и журналах издали также отдельные статьи об имажинизме в эти годы. (Марков 2017: 170—176.)

2.1.3 Главные темы

Для имажинистов форма была важнее содержания, но они стремились к тому, чтобы их произведения являлись также значительными, а не только красивыми. Они пользовались многими метафорами, выражая свои мысли, чтобы создать более богатый образ. По словам Мариенгофа (1920а: 10): «Целое прекрасно только в том случае, если прекрасна каждая из его частей. Не может быть прекрасной формы без прекрасного содержания. Глубина в содержании — синоним прекрасного.» В произведениях имажинистов существует варьирование в темах, но некоторые темы встречаются чаще других. В этой главе рассматриваются самые важные и типичные темы имажинистов.

Город, очевидно, является одной из важных тем имажинизма. Индустриализм и всякие машины, которые присутствуют в первом случае в творчестве Мариенгофа и Шершеневича, также связаны с городской темой и урбанизмом. Хотя имажинисты никогда особенно не декларировали себя как урбанистов, тема города существует, как правило, в их творчестве. (Марков 2017: 117, 126—130, 185; Хуттунен 2007: 30—31.) Хотим обратить внимание на то, что это касается

не только имажинистской поэзии, но и большинство картин художника Якулова того времени изображает городскую жизнь.

Несмотря на то, что имажинисты, особенно Шершеневич и Мариенгоф, чаще всего писали о городе и городской жизни, поэзия Есенина отличается от творчества остальной группы тем, что она еще в его имажинистский период нередко деревенская. Кроме Есенина, только Грузинов писал о деревне. (Авраамов 1921: 25; Марков 2017: 66, 79—80, 92—93, 152—153, 161; Ройзман 1973: 51; Burini 2000: 225.) В творчестве Есенина также заметно христианское видение мира, а у других имажинистов, напротив, на самом деле, богохульство является элементом поэзии и о религии они писали часто в шутку. (Марков 2017: 84, 152, 186; Самоделова 2005: 119—122; Хуттунен 2007: 38.)

По мнению Владимира Маркова (2017: 80—81, 92—93, 101—102, 118, 130), в поэзии Мариенгофа и особенно Шершеневича видно влияние Владимира Маяковского. Он описывает его влияние как очевидное в книге «Лошадь как лошадь» и констатирует, что оно видно и в образах, и в метрике. Также в рифмах, дикции, синтаксисе и фразеологии Шершеневича можно найти отражение стиля Маяковского. Также Хуттунен (2007: 33, 39) признает близость поэтов. В своих мемуарах Матвей Ройзман (1973: 48), описывая крылья имажинистов, обращает внимание на похожие на Маяковского стили Шершеневича и Мариенгофа:

Так разделились имажинисты на правое крыло, во главе с Есениным, которое решило учиться у классиков, но внося в стихи метафору, как средство для яркого изображения, и на левое — во главе с Шершеневичем и Мариенгофом, которое — что греха таить! — все еще увлекалось стилем раннего Маяковского, итальянскими футуристами и английскими имажинистами.

Практически все имажинисты обрабатывали также тему смерти, но у Кусикова смерть как тема являлась исключением, и он только редко о ней писал (Самоделова 2005: 122, 134—135). Смерть, разумеется, вообще важная тема имажинизма. Одна обычная метафора, символизирующая смерть — образ корабля, который особенно типичен для поэзии Есенина (там же: 118—119). Кроме особой темы смерти, Шершеневич написал также о самоубийстве (Марков 2017: 117). Близкими к этой теме являются описания насилия и чувство меланхолии, страдания, вины, тоски, отчуждения и разочарования, о которых писали, в том числе, Мариенгоф, Шершеневич, Кусиков и Ивнев. (Марков 2017: 94—95, 114, 126—130, 155; Хуттунен 2007: 34, 42—43.)

Творчество Кусикова, очевидно, отличается от других по темам, так как в его поэзии почти на протяжении всей своей карьеры присутствуют ислам, экзотика и ориентализм. Как писал Гордон Маквей (McVay 1978: 103—104, 108, 110, 113, 115—117, 128), меланхолическое одиночество также тема, часто

повторяющаяся. Как доказал Маквей (там же: 104—105, 107), кроме ориентализма и чувств одиночества, поэзия Кусикова очень эротична.

Эротика другая тема, часто присутствующая в творчестве имажинистов. Особенно поэзии Мариенгофа типична потрясающая сексуальная тематика, но секс и иногда даже порнография существуют также в поэзии Шершеневича, Грузинова, Николая Эрдмана и Кусикова. (Марков 2017: 81, 91—96, 132, 152, 161, 185—186; Burini 2000: 225; McVay 1978: 104—105, 107.) Кроме секса, имажинисты писали о любви и дружбе (Марков 2017: 114).

Обратим внимание еще на один очень популярный в имажинизме образ — образ коня. Маквей (McVay 1978: 110) даже считает лошадь эмблемой имажинистов. Также, согласно Самоделовой (2005: 123—124), конская символика — «ведущей» в творчестве всех имажинистов. Лошадь встречается и в строках поэтов-имажинистов, и в картинах и иллюстрациях художников-имажинистов. Кроме обычных лошадей, имажинистов вдохновляли и мифические конские существа: кентавр, Полкан-богатырь и крылатые кони Пегас и Бурак. Кентавр виден, например, в изображении «Гений имажинизма» (1920) Георгия Якулова, и Пегас на обложке книги Кусикова «В никуда» (1920), сделанной Якуловым, и в кафе имажинистов «Стойло Пегаса», также расписанном Якуловым. Бураку, крылатому коню исламской мифологии, который вознес Мухаммеда на небеса, посвящено целое стихотворение Кусикова «Аль-Баррак» (1920) в совместном с Шершеневичем сборнике «Коробейники счастья».

Конь встречается часто в строках Шершеневича, Кусикова, Мариенгофа, и Есенина. Он иногда обычное домашнее животное, боевой конь казака или дорогой друг. Он также встречается как библейский конь, властитель фатума, божественный крылатый конь или белый конь, конь победителя, и т.д. Кроме этих разных ролей, лошадь также символизирует разные вещи в имажинизме. Например, у мифологических стихотворений Есенина конь символизирует солнце, луну и тучу. (Авраамов 1921: 24—25; Самоделова 2005: 124—127; McVay 1978: 106—108, 110, 113, 120.) Кроме того, сами луна и другие разные небесные тела обычны для творчества имажинистов (Авраамов 1921: 24—25, 28—31; Марков 2017: 129). Также в поэме Мариенгофа «Кондитерская солнц» конь пойдет в небо, везя революцию с собой: «...в небо копытами грозно конь русский» (ПИ 1997: 207). Мариенгоф (ПИ 1997: 203) использовал ту же метафору также в другом стихотворении «Толпы, толпы, как неумные рощи...»:

Толпы, толпы, как неумные рощи,
В вороньем клекоте, —
Кто-то Бога схватил за локти
И бросил под колеса извозчику.

Тут и тут кровавые сгустки,
Площади как платки туберкулезного, —
В небо ударил копытами грозно
Разнузданный конь русский.

Одна причина популярности образа коня в имажинизме может быть общественной ситуацией того времени. В послереволюционной Москве был голод, и мертвые лошади лежали на улицах:

В те дни человек оказался крепче лошади. Лошади падали на улицах, дохли и усеивали своими мертвыми тушами мостовые. [- -] Число лошадиных трупов, сосчитанных ошалевшим глазом, раза в три превышало число кварталов от нашего Богословского до Красных ворот. Против почтамта лежали две раздувшиеся туши. Черная туша без хвоста и белая с оскаленными зубами. На белой сидели две вороны и доклевывали глазной студень в пустых орбитах. (Мариенгоф 1990: 328.)

Хотя лошади были имажинистам видны и актуальны, важность коня в имажинизме не чрезвычайна с точки зрения русской поэзии. В последнем номере имажинистского журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном» была опубликована статья «Конь: Анализ образа» Ивана Грузинова (1924: 8—10), в которой он проясняет историю образа коня от «Слова о полку Игореве» до наших дней, объявляя коня «центральной метафорой» имажинизма и «главствующим образом, эмблемой имажинистов». Например, о творчестве Мариенгофа Грузинов писал: «В самом деле: у Мариенгофа так много конского, что пересчитать всех его коней нет никакой возможности. Они не только в конюшне, они где угодно: в воздухе, на небе.»

Лошадь встречается очень часто также в названиях имажинистских изданий, например: «Лошадь как лошадь» Шершеневича (1920), сборники «Конница бурь. Стихи» (1920), «Конница бурь. Второй сборник имажинистов» (1920) и «Конский сад. Вся банда» (1922). Это не касается только поэзии, а художник Якулов нередко называл свои картины по-конски: «Скачки» (1905 и 1911), «Этюд с лошастью и повозкой» (1910), «Городской пейзаж с лошастью и повозкой» (1910), «Дрожки» (1919), «Нападение льва на лошадь» (1919) и т.д. И, конечно, имажинисты имели кафе «Стойло Пегаса». Кроме названия, Пегас был виден также в оформлении кафе, о котором ниже в главах 2.2.5 и 3.4.

Марков (2017: 129) считает, что на название «Лошадь как лошадь» повлиял и тот факт, что конь являлся очень популярным образом в имажинистской поэзии, и то, что друг имажинистов, художник Дид Ладонрисовал их в виде лошадей. Он нарисовал конские карикатуры на своих друзьях-имажинистов, изображая каждого из них разной породой лошадей: Есенина вятской лошадкой, которая одна примитивная порода лошадей России, Шершеневича орловским

рысаком, и Мариенгофа гунтером, английской породистой, полукровной лошастью (Ройзман 1973: 65). Есенина также в быту звали «Вяточка» (Самоделова 2005: 124). Георгий Якулов имел схожие мысли о похожих разных породах и людей, рассматривая это на более общем уровне. В своей статье в первом номере «Гостиницы для путешествующих в прекрасном» он написал, что конные породы разных стран похожи на людей той же страны. (Якулов 1922: 24.)

Кроме художественных произведений и заглавий, имажинисты пользовались лошастью как примером в своих теоретических работах. Например, в «2+2=5. Листы имажиниста» Шершеневич (2013: 8) делает свою мысль наглядной с помощью конского примера: «Мы были убеждены, что лошадь четырехнога, но стоило кубистам изобразить шестиногую лошадь, и каждому не слепому стало ясно, что по Тверской бегают именно шестиногие лошади. Природа и общество существуют лишь постольку, поскольку они придуманы искусством.» Схожим образом в «Буян-острове» Мариенгоф (1920а: 7) демонстрирует умение художников замораживать движение: «Художник сковывает копыта скачущей лошади, легким прикосновением кисти останавливает бешеное вращение автомобильного колеса...»

Как мы говорили уже в главе 2.1.2, типичным для имажинистской поэзии является стремление к верлибру, прочь от метрики и ритма. Каждый поэт-имажинист стремился к верлибру, но с разными результатами. Для в имажинистской поэзии характерно также чередование строк различной длины и различных рифм. Кроме них, грамматикой пользовались нарочно неправильно. (Марков 2017: 113—118; McVay 1978: 105, 109.)

2.2 Больше, чем поэзия

Имажинизм нередко характеризуется как литературное или более определенно поэтическое движение, но надо напомнить, что он не фокусировался только на литературе. В «2×2=5. Листы имажиниста» о теории движения Шершеневич (1920: 17) заявил: «Имажинизм не есть только литературная школа. К нему присоединились и художники, уже готовится музыкальная декларация.» Также в «Кому я жму руку» 1920 года Шершеневич (1997: 442) написал: «Имажинизм не только литературное течение. Имажинизм имеет и определенное философское подсознательное обоснование. Это строительство нового — анархического, индивидуалистического — идеализма.» Речь идет не только о заявлениях, а из шести подписавшихся первой «Декларацией» два были художниками — Георгий Якулов и Борис Эрдман — и уже на первом имажинистском вечере в

Политехническом музее в апреле 1919 года, кроме поэтов, читающие свои стихи, выступили и художники: Якулов с докладом о проблемах имажинистской живописи под заголовком «Образ краски (нота имажинистов миру)» и Б. Эрдман с своими картинами. (Савченко 2004: 84; ГТГ 2015: 287.) В главе 3 рассматриваем художника Георгия Якулова и его карьеру ближе, фокусируясь на имажинистском периоде его творчества.

2.2.1 Имажинистский язык

Кроме занятий традиционными видами искусства и проведения разных их предприятий, на которых мы сосредоточимся на главе 2.2.4, имажинисты также пользовались языком остроумно. Одним из примеров этого является «Приказ» 1921 года, стиль которого открыто имитировал пропагандистский язык Революции и войны. В «Приказе» имажинисты призывали людей, особенно художников разных сфер и направлений, к мобилизации, причина которой была война против существующего искусства и защита левых форм:

Имажинисты всех стран, соединяйтесь!

Всеобщая мобилизация поэтов, живописцев, актеров, композиторов, режиссеров и друзей действующего искусства (Ройзман 1973: 138.)

Они воспользовались официальными большевистскими лозунгами — «Кто не с нами, тот против нас!» — и также модифицированными — «Имажинисты всех стран, соединяйтесь!» — и таким образом преуспели смущать толпу. Помимо всего прочего, приказы имажинистов были наклеены рядом с официальными приказами военного комиссариата на столбах и стенах. (Мариенгоф 1990б: 373; Ройзман 1973: 138.)

«Всеобщая мобилизация» имажинистов означала поэтическое празднование, включающее в себе «парад сил, речи, оркестр, стихи и летучую выставку картин», которое должно было начать с Театральной площади, ходить по Тверской улице к памятнику Пушкина. Приказы были расклеены ночью десятого июня 1921 года по Москве с помощью друзей. (Ройзман 1973: 138—140.) Однако, по словам Мариенгофа (1990б: 373—374), его, Есенина, Кусикова и Шершеневича, а согласно Ройзмону (1973: 142), всех, подписавших приказ, забрали в Московскую ЧК из-за «Приказа» в следующий день, и им пришлось пообещать отменить свою всеобщую мобилизацию.

«Приказ» не был единственным местом, где имажинисты воспользовались советскими выражениями. Самой очевидной связью с советскими терминами и воинствующей риторикой состояла в иерархической структуре и наименованиях имажинистской организации. Имажинисты называли свою организацию «Орден

имажинистов», над которым был «Центральный комитет Ордена имажинистов» и еще выше «Верховный Совет Ордена имажинистов». (Захаров 2005: 17; Самоделова 2005: 111—112.) В «Верховный Совет» входили поэты Есенин, Кусиков, Мариенгоф, Шершеневич и художник Якулов. Все пять также входили в «Центральный Комитет Ордена» и еще Борис и Николай Эрдманы, художник и поэт-драматург, в указанном порядке, и композиторы Арсений Авраамов и Евгений Павлов. (Захаров 2005: 17.) Павлова практически не упоминают в литературе об имажинизме, но с точки зрения многосторонности имажинизма хотим его отметить, так как он подписал «Приказ» и сочинил «Музыкальный манифест» имажинизма» (Савченко 2004: 90).

Имажинисты пародировали иерархичность советских структур, и открыто выражали это в своей речи. Документы, написанные имажинистами, пародировали одновременно и советские канцеляризмы, и масонские языковые клише: «Отдел президиума / 10 августа дня 1921 г. / № 2314 / Москва, Тверская 37 / В ПРЕЗИДИУМ ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА ПОЭТОВ / И.В.Грузинову / Циркулярно / Центральный Комитет Ордена Имажинистов настоящим извещает Вас, что Сергей Спасский исключен из Ордена Имажинистов, а потому 1) ЦК никакой ответственности за Спасского на себя не принимает; 2) предлагает не анонсировать Спасского на афишах, как имажиниста. / Члены Президиума А.Мариенгоф, В.Шершеневич, А.Кусиков. / <Круглая печать> Ассоциация Вольнодумцев / Разр. нар. ком. по просвещ.» (Самоделова 2005: 131—132.)

Хотя имажинисты фокусировали свою пародию на закрытых или тайных обществах, как масонство, они сами не скрывались. Наоборот, они стремились к популярности, желательно мировой. (Там же: 114.) Советское общество было также важной мишенью их пародии, но это не значило, что группа являлась противниками. Имажинисты поддерживали революционность поэзии и считали себя попутчиками пролетарской литературы, но для них революция и революционность имели значение какого-то глубинного процесса. Пародирование языка масонов и советской партии было для имажинистов лишь литературной игрой, а они не стремились оказывать политическое влияние. (Захаров 2005: 17—19; Самоделова 2005: 111—112.)

В сентябре 1921 года Есенин и Мариенгоф опубликовали «Манифест» имажинистов, который должен был открывать будущую книгу «Эпоха Есенина и Мариенгофа», но она никогда не реализовалась (Марков 2017: 181). Риторика «Манифеста» (Есенин & Мариенгоф 1921: 667—668) была антизападной: «Созрев на почве родины своего языка без искусственного орошения западных стремлений, одевавших российских поэтов то в романтические плащи Байрона и Гете, то в комедиантские тряпки мистических символов, то в ржавое железо

урбанизма, что низвело отечественное искусство на степень раболепства и подражательности, мы категорически отрицаем всякое согласие с формальными достижениями Запада, и не только не мыслим в какой-либо мере признания его гегемонии, но сами упорно готовим великое нашествие на старую культуру Европы.»

Как мы уже раньше упомянули, «Орден имажинистов» не был официально признанной организацией, и имажинисты пользовались «Ассоциацией вольнодумцев» для своих официальных целей. Наименование «Ассоциацией» было выбрано умно, так как вольнодумцев ассоциировали с антирелигиозностью. В своем прошение наркому просвещения Анатолию Луначарскому Есенин описывал цель группы следующим образом: «духовно-экономическое объединение свободных мыслителей и художников, творящих в духе мировой революции». В конце октября 1919 года Луначарский уполномочил организацию и, самое главное, наделил ее печатью, которая открывал вольнодумцам много дверей, так как организация могла выпускать официальные документы. (Марков 2017: 75—76; Ройзман 1973: 31—32, 68.) Штамп был с текстом: «АССОЦИАЦИЯ ВОЛЬНОДУМЦЕВ / поэты, композиторы, художники» (Самоделова 2005: 132). Мы считаем, что существование штампа с таким текстом поддерживает будущее заявление Шершеневича об имажинизме как всеохватном художественном направлении.

2.2.2 Беспорядочное искусство

Жизнь представлялась имажинистам как постоянный перформанс, сценой которого служил весь город. Они были одновременно и профессиональные художники, и сами исполнители. (Стоева 2014б: 30.) Однако они сделали четкое различие между поэзией и общественной жизнью и отказались от идейности. Они придерживались своей художественной независимости, не участвовали в создании пролетарской литературы и уже в 1919 году даже объявлялись анархистами. (Хуттунен 2007: 14, 16—17.)

В конце мая 1919 года имажинисты написали свои стихи на стене Страстного монастыря. Например, Есенин написал: «Вот они толстые ляжки / Этой похабной стены / Здесь по ночам монашки / Снимают с Христа штаны» (Ройзман 1973: 55; Старцев 1926, цит. по McVay 1974: 463—465, 469—470). Вклад Мариенгофа: «Граждане! / Душ меняйте белье исподнее!» (Шершеневич 1990: 598.) Причины этого поступка не ясны, так как члены группы его описывают по-разному. Например, в своих мемуарах Матвей Ройзман (1973: 54—56) назвал антирелигиозность важной причиной события, а Шершеневич (1990: 598—601)

читал, что это было только прихотью. Хотя Есенин не симпатизировал контрреволюционерам, которые проживали в монастыре, Шершеневич описывал их операцию как полностью аполитичную. Они вызвали бурную реакцию, но имажинистов к властям не обращались. (Ройзман 1973: 56; Стоева 2014б: 31—32.)

В том же году имажинисты переименовали некоторые улицы Москвы с целью быть признанными и сравнить себя с признанными писателями, такими как Пушкиным. Они также хотели протестовать против жестокости и консерватизма языка. (Шершеневич 1990: 601—603.) Улицу Садовую-Триумфальную предложили переименовать в Улицу имажиниста Якулова, но Георгий Якулов сам отказался. Также Борис Эрдман и Иван Грузинов отказались от чести. Пять имажинистов присвоили себе улицу Москвы: Улица Большая Дмитровка стала Улицей имажиниста Кусикова, Улица Петровка — Улицей имажиниста Мариенгофа, Улица Кировская — Улицей имажиниста Н. Эрдмана, Кузнецкий мост стал Есенинским и Большая Никитская — Улицей имажиниста Шершеневича. Однако улицы не остались имажинистскими долго, а дощечки были скоро сорваны. (Ройзман 1973: 143—144.) Среди других художников переименование не получило обзрения, и они не достигли успеха. Матвей Ройзман (1973: 144) пишет, что о наименовании нигде не написали ни слова и даже на литературных вечерах никто о нем не говорил.

Имажинисты также попробовали другие акции. Они, например, повесили свои портреты в витринах магазинов по Тверской улице, и Мариенгоф и Шершеневич просили художника Дид Ладо написать плакатик с текстом «Я с имажинистами» и повесить его на шею памятника Пушкину. (Мариенгоф 1990б: 322; Ройзман 1973: 56; Стоева 2014б: 30—32.)

Разные операции и особое поведение имажинистов не закончились в 1919 году. В следующем году в Харькове Велимир Хлебников был торжественно коронован в качестве Председателя Земного Шара имажинистами. Такую же честь получил два года раньше поэт Игорь Северянин от футуристов. Разницы коронований существовали в лексике: Северянина «короновали королем поэтов», а Хлебникова «назначали Председателем Земного шара», так как имажинисты не хотели пользоваться дореволюционной лексикой. (Стоева 2014а: 26.)

В ритуале, действующем в городском Харьковском театре перед тысячей зрителей, Хлебникову, который одевал холщовую рясу, был босой и со скрещенными на груди руками, Мариенгоф и Есенин надели на палец кольцо, которое символизировало Земной Шар. Имажинисты пользовались устоявшимися формами православных обрядов и светской церемонии венчания, но наполняли их новым содержанием. Вечер рекламировался названием «Явление народу имажиниста Рюрика Ивнева», создавая объединение с названием общеизвестной

картины Александра Иванова «Явление Христа народу». В послевоенной бедной стране на “коронование” обратили внимание. (Мариенгоф 1990б: 358; Стоева 2014а: 26.)

Разумеется, имажинисты хотели именно обратить внимание на себя. Они одевались эффектно и стремились к индивидуализму и различению. Мариенгоф был известен из-за своего длинного цилиндра и любил хорошо одеваться. Он и Есенин шили костюмы, шубы и пальто «у дорогого, лучшего портного Москвы Деллоса». Было обычно, что они одевались в костюмы, шубы и пальто одного цвета материи и покроя. (Ройзман 1973: 65; Стоева 2014а: 25—27.) Свой стиль Есенин описывал в «Исповеди хулигана» в 1920 году:

А теперь он ходит в цилиндре
И лакированных башмаках (ПИ 1997: 154).

Также стиль Кусикова был замечательным, а совсем по-другому. По словами самого поэта: «Имею недвижимость: бурку, бешмет, башлык, папаху и чувяки» (Кусиков 1922: 45). Можно сказать, что краеугольный камень его стиля — кавказская одежда. Кусиков, однако, соединял ее с элементами западной моды, как видно, например, в портрете, сделанном Якуловым в книге «В никуда», в котором Кусиков в папахе и во фраке (Штейнман 2005: 215). Поэтесса Наталья Толстая-Крандиевская (1965: 328) вспоминает Кусикова следующим образом: «Позднее пришел поэт Кусиков, кабацкий человек в черкеске, с гитарой». Гитара также была важной Кусикову, и он, например, выступал в «Стойле Пегаса» (Марков 2017: 157).

Даже Мариенгоф не смел одеваться так возмутительно, как Георгий Якулов, который вдохновлял и его, и Есенина (Стоева 2014а: 27). Мариенгоф (1990: 387) описывает своего модного друга в своих мемуарах: «На нем был фиолетовый френч из старых драпри. Он бьет по желтым крагам тоненькой тросточкой. Шикарный человек. С этой же тросточкой, в белых перчатках водил свою роту в атаку на немцев.»

Но яркий внешний вид был не только средством для того, чтобы люди их помнили, а также для того, чтобы их ассоциировали с европейскими поэтами и считали городскими. Однако имажинистам так строго хотелось отличаться от других людей, а также от других поэтических школ, что это стало самоцелью и уже стало трудно видеть свою собственную сущность. (Стоева 2014а: 25—27.)

В ноябре 1920 года в Москве состоялись два похожих на коронования спектакля, и на этот раз имажинисты пользовались стандартной формой судебного заседания. В первом из них, «Литературный суд над имажинистами», Валерий Брюсов являлся обвинителем и подсудимыми имажинисты были Иван Грузинов, Сергей

Есенин, Александр Кусиков, Анатолий Мариенгоф и Вадим Шершеневич. Роль гражданского истца играл Иван Александрович Аксенов, были свидетели и со стороны обвинения, и со стороны защиты — всего пять молодых литераторов. Двенадцать присяжных заседателей были выбраны среди зрителей. (Грузинов 1990: 686—687.)

Содержанием суда была смесь импровизации с подготовленными речами (Стоева 2014а: 28). Особенно обвинение пользовалось иронией в своих выступлениях, В. Брюсом удачно, а И. Аксенов без, что Есенин потом использовал против него. Обе стороны, и обвинение, и защита, даже переходили на личности. Свидетели обвинения утверждали, что В. Шершеневич в своей поэзии имитирует Владимира Маяковского, а свидетели защиты возражали и предлагали, что подсудные прочитали бы свои новые стихи в качестве ответа. Имажинисты, имеющие огромный успех, получили оправдательный приговор. (Грузинов 1990: 687—688.)

Первой суд состоялся в Большом зале консерватории, и через две недели после него имажинисты организовали другой суд в Политехническом музее. Этот суд назывался «Суд над русской литературой». Председателем и защитником подсудимого, современной русской литературы, являлся Валерий Брюсов. На этот раз имажинисты Иван Грузинов, Сергей Есенин, Анатолий Мариенгоф и Вадим Шершеневич выступали на стороне обвинителя. (Там же: 688.) Иван Аксенов выступал как эксперт, свидетели были вызваны обеими сторонами, и опять двенадцать присяжных заседателей выбрали из публики. Неутомимый критик имажинистов Василий Львов-Рогачев служил председателем на суде. (Стоева 2014а: 28.)

Грузинов (1990: 688—690) описывает, как он говорил на «Суде над русской литературы» первым, характеризуя и анализируя современные литературные направления, особенно символизм, футуризм и акмеизм, и доказывал недоброкачественность их продукции. Вдруг вошел в зал Владимир Маяковский и начал защищать русскую литературу, но не как поэт Маяковский, а как рядовой, обычный читатель. После разных речей, имажинисты осудили русскую литературу и стали читать публике свои стихи. Вечер кончился хоровым чтением «межпланетного марша имажинистов»:

Вы, что трубами слав не воспеты,
Чье имя не кружит толп бурун, —
Смотрите —
Четыре великих поэта
Играют в тарелки лун (Ройзман 1973: 104).

В этот вечер декламировали имажинисты свой «межпланетный марш» в первый, но не в последний раз: у них вошло в обычай читать его хором на каждом

литературном вечере, где выступали по крайней мере два имажиниста (Грузинов 1990: 688—690).

Через пару лет, осенью 1922 года, имажинисты организовали два диспута на театральную тему. Первый диспут, «Разгром левого фронта», прошел в Доме Союзов, и на нем выступали, по крайней мере, Мариенгоф, Якулов и Борис Глубоковский, который также принимал участие в короновании Велимира Хлебникова двумя годами раньше и писал в «Гостинице для путешественников в прекрасном». Мариенгоф (1990а: 107) описывает диспут как «буйный». Московский режиссер Всеволод Мейерхольд, с которым имажинисты имели сложные отношения, о чем ниже, пришел на диспут, как имажинисты и надеялись: его имя, кроме Маяковского и Таирова, значилось на афише диспута, в надежде вызвать реакцию и заставить его прийти. Однако Мейерхольд пришел на «Разгром левого фронта» с актерами, музыкантами, художниками и другими из театра, которого он тогда возглавлял, и они оказались в центре внимания. Их группа была большой и у одного из них был длинный шест с ярко-красными лыжными штанами как флаг. По Мариенгофу, «Колонный был взят яростным приступом», и имажинистам надо было подождать 20 минут, чтобы начинать свою программу. (Мариенгоф 1990а: 107—109; Пингвин 1922: 14—15.)

После «Разгрома левого фронта» Шершеневич под псевдонимом Пингвин написал сатирический фельетон о диспуте в театральном журнале «Зрелища». В фельетоне он, в том числе, обострял черты Мариенгофа и Якулова в их «прямых речах». Из-за вступления Мейерхольда имажинисты считали, что мероприятие не являлось успехом, и решили организовать еще один диспут. (Мариенгоф 1990а: 107—109; Пингвин 1922: 14—15.)

Второй диспут, организованный вскоре после первого, назывался «Мы — его», значит имажинисты — Мейерхольда. Он и на этом раз пришел, но без компании, так как актеры и работники были заняты на спектакле. В этот раз диспут мог начинаться вовремя с доклада Мариенгофа «Мейерхольд — опиум для народа». Кроме провокационного названия выступления Мариенгофа, об этом мероприятии практически больше не написано. (Мариенгоф 1990а: 108—109.)

Многие скандалы связаны с имажинистами, но в своих мемуарах Шершеневич (1990: 461) утверждает, что это не было самоцелью. Он пишет, что до революции они привыкли к использованию скандалов для саморекламы, и еще после революции они старались продолжать в том же духе. Не все имажинисты одобряли эту саморекламу, как, например, Матвей Ройзман (1973: 146), который сообщил мнение Есенина 1921 года: «Он [Есенин — *K.R.*] сказал, что теперь время наших разных манифестаций прошло и нужны стихи, хорошие стихи». Стоева (2014а:

26) подытоживает в своей статье, что имажинисты всеми этими скандалами и операциями старались рекрутировать не только читателей для своей поэзии, «но и зрителей для своих многочисленных выступлений и дискуссий». Нам надо добавить, что, может быть, играла роль также их молодость, так как самому младшему члену группы, Мариенгофу, было в 1919 году только 21 год. В любом случае, цель имажинистов была стать всеохватным художественным направлением, не остаться в границах только литературной школы (там же: 26).

2.2.3 Театр

После дни славы кофейной эпохи, которую мы рассматриваем ближе через имажинистские кафе в главах 2.2.5 и 3.4, в культурной жизни начался период нарастания интереса к театру. С 1921 года по 1923 год художники общались все больше и больше с театром. (Стоева 2014а: 30; Хуттунен 2010: 362—363.)

Хотя театр был упомянут уже в «Декларации» 1919 года, ключевым с точки зрения имажинизма стал 1922 год, когда значение театрального искусства начало расти среди группы, у Есенина, Шершеневича и Мариенгофа во главе (Захаров 2005: 23; Хуттунен 2010: 363). Каждый из них опубликовал свою первую пьесу, «Пугачев», «Одна сплошная нелепость» и «Заговор дураков», соответственно, которые вышли в свет в самом конце прошлого или в начале того года в издательстве «Имажинисты» (Хуттунен 2010: 368). Этот поворот к театру означал также, что их поэтическая деятельность уменьшилась, и, по Владимиру Маркову (2017: 188), последние значительные сборники стихотворений Мариенгофа и Шершеневича были опубликованы в 1921 году, и они содержали даже стихи, опубликованные уже до этого.

Речь не идет только о повороте поэтов к драматургии, а вообще о движении имажинистов всех сфер искусства к театру. Также Николай Эрдман сосредоточивался на драматургии, и фактически достиг в ней больше успеха, чем в поэзии. Кроме сцены, он работал в кино, как мы уже упоминали в главе 2.1.1. (Марков 2017: 186; Хуттунен 2018: 241—245.) Его брат Борис шел своим путем, так как он работал в театре в качестве актера уже до имажинизма. Он продолжал играть, но в группе имажинистов он работал как художник и иллюстратор многих имажинистских изданий. Позже он работал в театре декоратором, но никогда не оставил сценографию. (Марков 2017: 192, 215; Хуттунен 2010: 362.) Как Борис Эрдман, так и Георгий Якулов работал декоратором. Он создал свою первую постановку уже в 1918 году, значит, до имажинизма, а с начала 1920-х годов он особенно активно сочинял декорации и костюмы. (ГТГ: 169.) В главе 3.6 мы сосредоточиваемся на театральной карьере Якулова.

Главную роль в театральной жизни имажинистов играл Московский Камерный Театр, ведомый тогда А. Я. Таировым. В Камерном театре были поставлены некоторые пьесы в начале 1920-х годов, переведенные Шершеневичем. Он также заведовал литературным отделом театра, но покинул Камерный театр уже в 1922 году. (Стоева 2014а: 30; Хуттунен 2010: 363.) Он позже основал Опытно-героический театр (ОГТ) с Борисом Фердинандовым, с которым Шершеневич работал уже в Камерном театре. Им не понравился стиль МКТ, разрешающий импровизацию, они требовали больше плановости. Ядром деятельности ОГТ являлся «метроритм» — идея о том, что в театре и особенно в актерской игре слово, эмоция и мимика неотделимо связаны друг с другом. (Хуттунен 2010: 363—364.)

Якулов также работал в Камерном театре — сценографом, создавая оформления шести спектаклей Таирову, и они также сдружились (ГТГ: 169, 182). Таирову было важно, что театр пользовался всем потенциалом художников в создании спектакля, и он очень высоко ценил их. Это привело к тому, что сценография Камерного театра стала экспериментальной и необыкновенной. (Соколова 2015: 54.) Примеры этой необыкновенности сценографии — «Принцесса Брамбилла» и «Жирофле-Жирофля», оформленные Якуловым, которые очаровывали своей арлекинадой и стали «визитной карточкой» Камерного театра (ГТГ: 169).

С Таировым дружили многие имажинисты, но связи не были беспрепятственными, так как тогда Таиров спорил с Всеволодом Мейерхольдом, другим важным московским режиссером того времени, с которым имажинисты также дружили. Шершеневич (1990: 363) рассказывает в своих мемуарах: «Судьбы отношений изменчивы. Я работал с Таировым в Камерном. Потом мы с ним расстались и я был близок Мейерхольду. Теперь я в прекрасных отношениях с Таировым и почти не кланяюсь с Мейерхольдом.» По Стоевой (2014а: 30), это описание Шершеневича охватывает период с 1921 по 1923 год. Нам кажется, что это хорошо характеризует турбулентность их связи и жизни вообще. Кроме того, личная жизнь многих имажинистов была также тесно связана с театром, и, например, Шершеневич, Есенин и Мариенгоф женились на актрисах (Хуттунен 2010: 362).

2.2.4 Коммерческая деятельность

У имажинистов были тесные связи со многими людьми во власти, и они этим умело пользовались. Например, активный имажинист Рюрик Ивнев работал секретарем наркома просвещения Анатолия Луначарского, так что сумел имажинистам помогать разрешать проблемы, возникшие из-за их разных форм

деятельности. (Бердинских 2013: 295.) Кроме Луначарского, например, такие люди, интересующиеся современной поэзией, как Яков Блюмкин, Лев Троцкий и Лев Каменев общались с имажинистами (Кобринский 2007: 228). Другим очень важным для имажинистов контактом был Григорий Колобов, который занимал пост в Транспортно-материальном отделе Высшего совета народного хозяйства. В качестве инспектора он имел вагон в своем распоряжении, и имажинисты с ним ездили по стране. (Марков 2017: 112.) Несмотря на их хорошие контакты с людьми из власти, никакой политико-революционной направленности имажинизм не имел (Бердинских 2013: 295).

Имажинисты создали свою группу вскоре после революции и первой мировой войны, когда журналы издавались нерегулярно и многим издательствам пришлось перестать работать. Вообще тиражи редких выпусков были маленькие, но иногда тираж некоего имажинистского издания даже доходил до 1500 экземпляров. Объем многих имажинистских изданий составлял не более 20—30 страниц. (Бердинских 2013: 297; Стоева 2014а: 25—26.)

Все это означало, что обычные каналы для выпуска поэзии были заморожены. Однако хорошие контакты имажинистов играли важную роль в том, что они смогли издать даже примерно 25 книг без официальной авторизации. (Марков 2017: 123—124.) Шершеневич (1990: 573—576) отмечает, что имажинисты часто обманывали властей так, что они издавали книгу без авторизации и печатали название какого-нибудь удаленного города на обложке. У властей практически не было возможностей проверить все публикации, в том числе из-за проблем транспорта и связи. Окончательно, в мае 1919 имажинистам надо было подписать обещание, что они еще ничего не издадут без авторизации Госиздата. (Марков 2017: 123—124.)

Имажинисты не уступали, а решили самостоятельно и официальным путем издавать свои тексты. «Декларация», показывающая существование группы имажинистов, была опубликована в январе 1919 года, а уже до конца сентября того же года группа создала по крайней мере три издательства. (Стоева 2014а: 25—26.)

Самым главным из имажинистских издательств можно считать «Имажинисты», которое к 1925 году опубликовало не менее 54 книг индивидуальных авторов и 21 совместный сборник (Lawton 1981: 35). Поэты группы главным образом пользовались «Имажинистами» для опубликования своих книг и сборником, и, например, труды Мариенгофа и Шершеневича по теории имажинизма вышли в издательстве «Имажинисты». Как раньше было упомянуто, оно не было единственным издательством группы, и кроме него, уже с 1919 года работали, в том числе, издательства «Чихи-Пихи» и «Орднас» (Захаров 2005: 17). Хотя другие

их издательства были менее значительными, чем «Имажинисты», например, Кусиков возглавил «Чихи-Пихи» и «Сандро»/«Орднас», и «Плеяда» опубликовала «Лошадь как лошадь» Шершеневича (Марков 2017: 157). Шершеневич (1990: 642) написал о их издательствах: «Имажинисты издали много книг. Если же считаться с теми препятствиями, которые были на нашем пути, то надо сказать, что мы издали грандиозное количество.»

Издательства не были единственным средством получить признание и познакомить людей с имажинистами. С самого начала они активно действовали в обществе: сразу в первый год существования «Ордена имажинистов» они регулярно проводили дискуссии и вечера и основали «Ассоциацию вольнодумцев», кафе «Стойло Пегаса» и два книжных магазина в Москве. (Стоева 2014а: 26.) Особенность имажинистских книжных лавок — поэты-имажинисты там сами торговали, или по крайней мере присутствовали, когда речь идет о Мариенгофе и Есенине, которые работали в «Книжной лавке художников слова» на Никитской улице. В «Лавке поэтов» с «Бюро газетных вырезок» в Камергерском переулке торговали друзья Шершеневич и Кусиков. Знакомые и поклонники поэтов могли прийти их встретить, и лавка «Художники слова» стала литературным клубом. (Есенин 2008: 497; Захаров 2005: 17; Розанов 1965: 291—292.) Московский Совет обосновал разрешение книжных лавок литераторов на артельных началах, основываясь на стремлении принести пользу народу и на отсутствии бумаги, которое играло важную роль также в успехе литературных кафе (Ройзман 1973: 23—24). В 1924 году обе книжные лавки закрылись (Марков 2017: 228).

Кроме издательств и книжных лавок, в 1924 году имажинисты получили в аренду кинотеатр «Лилипут» на Серпуховской площади, которым они руководили до распада группы. Кинотеатр им пришлось арендовать, чтобы получить достаточно доходов для издательской работы. (Марков 2017: 230; Ройзман 1973: 252.)

2.2.5 «Стойло Пегаса» и другие имажинистские кафе

Кафейная эпоха русской литературы началась уже за несколько лет до революции, но во время революции и больших изменений в обществе она развивалась в другую сторону. Дореволюционные и послереволюционные кафе очевидно отличаются друг от друга. Недосток бумаги являлся одной из важных причин успеха послереволюционных литературных кафе, и так кафе обслуживали местом для поэтов читать свои стихотворения. (Марков 2017: 73; Ройзман 1973: 29.)

Первым важным с точки зрения имажинистской истории кафе было «Домино», в котором Есенин читал свои стихи публично в первый раз (Burini 2004: 56). «Домино», находившееся на Тверской улице дом № 18, начиналось как кафе футуристов, а потом принадлежало «Всероссийскому союзу поэтов», СОПО, который был основан в 1918 году Василием Каменским и Вадимом Шершеневичем (Коровин 2014: 9—10; Ройзман 1973: 28—29; Савченко 2004: 87). Надо отметить, что, хотя СОПО не был именно имажинистской организацией, имажинисты играли важную роль в его деятельности. Например, в одном пункте в президиуме «Союза поэтов» являлись одновременно Шершеневич, Грузинов и Ройзман. (Марков 2017: 76.) «Домино» переименовали в «Кафе поэтов», но оба названия существовали одновременно. Кафе являлось центром деятельности СОПО, но особенно известно оно было из-за своих нетрезвых клиентов. Среди завсегдатаев были Есенин и Шершеневич, и другие имажинисты, например Грузинов, также часто посещал кафе. (Коровин 2014: 9—10; Савченко 2004: 87.)

Осенью 1919 года имажинисты открыли свое первое и очень популярное кафе «Стойло Пегаса» на Тверской улице, дом № 37. Художник-имажинист Георгий Якулов оформил кафе, которое было оборудовано по самым современным технологиям. На уличной вывеске «Стойла Пегаса» Якулов изобразил скачущего Пегаса, вслед которому летело название кафе. Внутри стены были ультрамаринового и желтого цвета с портретами и цитатами из имажинистов. Якулов планировал оригинальную и сложную осветительную систему под потолком кафе, но из-за пожарной охраны ее никогда в кафе не было. (Савченко 2004: 88—89.) Вернемся к роли Якулова в «Стойле Пегаса» и в его опыту в оформлении кафе в главе 3.4.

«Стойло Пегаса» имело очень разнообразную программу: там читали стихи и лекции о современной литературе, и проходили разные диспуты о поэзии и современном искусстве, и организовали творческие вечера по разным темам. В «Стойле Пегаса» также вышел в свет в 1921 году «Музыкальный манифест» имажинизма, сочиненный композитором Евгением Павловым. Кафе описывается современниками как шумное и дымное, и одна его особенность состояла в том, что там работали только официантки. (Савченко 2004: 88—90.) Согласно Матвею Ройзмана (1973:183), в «Стойле Пегаса» также не было спиртного.

В 1921 начали трудности в «Стойле Пегаса». Этот год считают концом так называемого кафеяного периода русской поэзии, НЭП была принята в марте, и в то же время также популярность поэзии начала снижаться, а драма и детская литература продвигались вперед. «Стойло Пегаса» пережило еще пару лет, но закрылось в 1924 году. (Марков 2017: 165, 230.)

Конец «Стойла Пегаса», однако, не являлся концом имажинистского кафе, а уже в том же году, когда оно закрылось, открылось в здании гостиницы «Метрополь» новое кафе «Калоша» (Савченко 2004: 90). В основании кафе «Калоша» имажинистам пришлось регистрировать себе еще новую организацию, так как власти не одобряли наименование «Орден имажинистов» из-за его воинственного тона. Создалось «Общество имажинистов» с новой конституцией и штампом, председателем которого стал Рюрик Ивнев и секретарем Матвей Ройзман. (Марков 2017: 230; Ройзман 1973: 229—230.)

Характер «Калоши» отличался от предыдущего: оно не фокусировалось на поэзии и перформансе, а на комфорте и вкусной еде. Люди пришли в «Калошу» чтобы есть «борщ Шершеневича», «расстегай а ля Рюрик Ивнев» или «ростбиф а ля Мариенгоф», и это стало успешным бизнесом для имажинистов. Однако «Калоша» имела также эстраду и в кафе выступали регулярно разные артисты, хотя оно не настолько тесно сосредоточивалось на выступлениях. Вскоре после открытия кафе «Калоши» группа открыла и другое кафе в центре города, на углу Кузнецкого моста, «Мышиная нора». На стенах кафе имажинисты повесили свои афиши, плакаты, обложки «Гостиницы» и сборники. Члены группы выступали там по понедельникам со своими стихотворениями. (Марков 2017: 230; Ройзман 1973: 230, 252.)

Оба кафе пережили несколько лет в центре Москвы и приносили доход имажинистам. В конце 1925 года на доходы от кафе был опубликован сборник «Имажинисты», который стал последней имажинистской публикацией. Участвующие там авторы знакомы — Мариенгоф, Ивнев, Шершеневич и Ройзман, не хватало только Есенина. Кроме Есенина, в сборнике также чего-то типично имажинистского не хватало — поэм. На месте длинных поэм, в «Имажинистах» были помещены самостоятельные стихотворения в традиционных размерах и ритмах. (Марков 2017: 230.)

2.2.6 «Гостиница для путешественников в прекрасном»

Для выражения своих мыслей имажинисты начинали издавать свой журнал «Гостиница для путешественников в прекрасном» в 1922 году, и всего вышло четыре номера. Журнал прожил только два года, первый номер вышел в ноябре 1922 и последний в апреле 1924 года, но за этот краткий период стал знаменитым по своему влиянию. Однако история журнала начиналась уже в 1919 году, когда была основана «Ассоциация вольнодумцев» и было решено, что «Ассоциация» будет издавать два разных журнала, «Гостиница для путешественников в прекрасном» и «Вольнодумец». (Марков 2017: 210—212; Ройзман 1973: 38.)

Имажинисты планировали реализовать также «Вольнодумец», так как в последнем номере «Гостиницы для путешественников в прекрасном» была запечатана реклама нового журнала: «I сентября с. г. / ВОЛЬНОДУМЕЦ / 10 печат. листов. № 1. Роман, драма, поэмы, философия, теория: поэтика, живопись, музыка, театр: Россия, Зап. Европа, Америка; 30 репродукций. / Редактор: Коллегия имажинистов» (Гостиница для путешественников в прекрасном, № 4: 13). Матвей Ройзман (1973: 210—252) рассказывает в своих мемуарах о проекте создания «Вольнодумца» и его конце. По нему, «Вольнодумец» был в первом случае журналом Есенина, в котором другие имажинисты обещали участвовать, но о рекламе в «Гостинице» Есенин не знал.

На обложках журналов запечатаны имена «постояльцев» в алфавитном порядке. Список имен раскрывает изменение средоточия имажинизма: новые знакомства появились, многие из них из сферы театра. Главный редактор двух первых номеров Николай Савкин также был новым лицом, и его стихотворения публиковались в «Гостинице для путешественников в прекрасном». Поэзия не исчезла, но другие виды имажинизма занимали более внимание, чем раньше. С первого номера журнала статьи о искусстве и особенно о театре играли важную роль в «Гостинице для путешественников в прекрасном». Имажинизм диверсифицировался. (Марков 2017: 214—216.)

Первый номер вышел в ноябре 1922 года. Шершеневич не принимал участие в издание первого номера, но присоединился к редакции в следующем номере. Прежняя революционность имажинизма отсутствовала в статьях, и тон многих текстов была даже националистический. Эта перемена видно уже в «Манифесте» 1921 года, который подписан Есениным и Мариенгофом. Вне круга имажинистов в составление первого номера участвовали Павел Кузнецов, Осип Мандельштам, Владимир Соколов, Александр Таиров и Алексей Топорков, который также писал под псевдонимом Югурта (там же: 215).

Длилось больше полгода до выпуска второго номера в июне 1923 года. Он открывается неподписанной «Почти декларацией», которая составлена, по Матвею Ройзмана (1973: 133), Мариенгофом вместе с Шершеневичем. Номер включает некоторые статьи Шершеневича, стихотворения, открытое письмо Есенину от Мариенгофа и больше. Номер иллюстрирован репродукциями Василия Чекрыгина, который во время выпуска был уже мертв. Он также перечислен на обложке среди «постояльцев».

Третьего номера пришлось ждать почти целый год, и он вышел в свет в январе 1924 года. Журнал открывается новым имажинистским манифестом «Восемь пунктов», подписан Мариенгофом, Шершеневичем, Николаем Эрдманом, Ивневым и Есениным. Кажется, что открытие номера заявлением становится

привычкой. Новое лицо присоединился к редакции: Сигизмунд Кржижановский, который главным образом работал в сфере театра. Два последних номера составлялись под редакцией коллегии имажинистов.

Четвертый и последний номер журнала был выпущен уже через три месяца после предыдущего и опять открывался имажинистским манифестом. «Своевременные размышления», подписан Мариенгофом и Шершеневичем, остался последним манифестом имажинизма. Стихотворения петроградских имажинистов напечатаны в последнем номере «Гостиницы для путешественников в прекрасном», и Владимир Ричиотти получил свое имя на обложке. Новым лицом был Борис Глубоковский, но Есенин уже не был в составе редакции. Есенин поссорился с Мариенгофом и считал, что журнал стал «мариенгофским» и не хотел участвовать в нем (Ройзман 1973: 218, 226).

Планировали опубликовать следующий номер журнала в августе 1924 года, но это никогда не осуществилось.

Творчество всех поэтов и художников «Ордена имажинистов» было опубликовано в журнале. От Якулова были в том числе перепечатки его картин и портреты других имажинистов, а также статья *Ars solis*. Кроме этого, в последнем номере должна была опубликована его статья «Трактат художника», но ее никогда не появилось.

Как уже раньше в многих статьях имажинистов, в журнале также критиковали футуризм. Хотя в его вышло всего четыре номера, видно, что между ними проходило иногда долгое время. Умеренный тон первого номера мало-помалу изменился, и декларации, открывающие два последних номера, очень разные по тону.

2.3 Конец имажинизма

Распад имажинизма начался в 1922 году. Главное управление по делам литературы и издательств, Главлит, было основано в СССР, что означало цензуру печатных произведений. Кусиков и Есенин уехали за границу, а Шершеневич, Мариенгоф и Николай Эрдман интересовались театром. Рождение петроградского филиала не оживило московскую группу, но журнал «Гостиница для путешественников в прекрасном» достиг успеха. Однако в нем также было виден поворот к театру, и к редакции присоединились артисты из мира театра. (Захаров 2005: 23.)

В своем письме Ройзмону в 1924 году Кусиков высказал, что «никаких имажинистов не существует». В апреле того же года Есенин сообщил в «Правление

Ассоциации Вольнодумцев», что он «отказывается участвовать окончательно» в редакцию «Гостиницы путешественников в прекрасном», и на обложке последнего номера, выпущенном в том же месяце, среди «постояльцев» его уже не было. (Захаров 2005: 23—24; Ройзман 1973: 218, 226.) Прошло несколько месяцев до его и Грузинова сообщения: «Мы, создатели имажинизма, доводим до всеобщего сведения, что группа «имажинисты» в доселе известном составе объявляется нами распущенной» (Есенин & Грузинов 1924: 7). В сентябре было в журнале «Новый зритель» опубликовано письмо в редакцию, в котором сообщалось, что письмо Есенина и Грузинова выражает только их личное мнение и группа имажинистов не распущена. Это письмо вышло с подписями пяти имажинистов, но, по Матвею Ройзмону, оно было написано Мариенгофом и другие о письме не знали. (Ройзман 1973: 241—245.)

Имажинисты без Есенина опубликовали еще один сборник в конце 1925 года, «Имажинисты», который был финансируван с помощью доходов от «Стойла Пегаса». Из-за цензуры стало труднее публиковать издания и также интерес толпы к поэзии уменьшился, что для имажинистов означало падение доходов. Раньше имажинисты привыкли к использованию своих связей, но после НЭПа с помощью связей уже не получилось все, а деньги стали значить больше. Также существовали уже новые литературные группы, желающие влиять на общество: пролетарские поэты, ЛЕФ футуристов и конструктивисты, с которыми имажинистам пришлось бороться за внимание публики. (Марков 2017: 210—211.)

Самоубийство Есенина в самом конце 1925 года оказывался окончательным ударом также имажинизму. Летом 1927 года «Общество имажинистов», тогда действующая их организация, решило завершить свою деятельность. Последнее кафе группы «Мышиная нора» и их кинотеатр «Лилипут» были переданы государству. (Марков 2017: 233.) В начале 1928 года была опубликована статья Шершеневича (цит. по Марков 2017: 239—240) «Существуют ли имажинисты?», в котором он написал: «Имажинизма сейчас нет, ни как течения, ни как школы».

3. Георгий Якулов — имажинист

Георгий Богданович Якулов, или «Жорж Великолепный», как его также называли, был универсальным художником армянского происхождения, родившийся в Тифлисе в 1884 году, но переехавший с семьей в Москву через несколько лет. В своей автобиографии художник рассказывает, что его старший брат

Александр имел большое влияние на него и развивал во нем уже в детстве страсть к живописи. (ГТГ 2015: 274—275; Ройзман 1973: 143.) Кроме живописи, в детстве Якулов также интересовался музыкой и даже планировал карьеру в ней (Прокофьев 2002: 342). В начале XX века Якулов поступил в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, но никогда не окончил, а был исключен через два года из-за нерегулярного посещения занятий. (ГТГ 2015: 274—275.)

После МУЖВЗ Георгий Якулов покинул Москву, чтобы служить в армии, сначала в Кавказе и потом в Маньчжурии. Этот период воинской повинности сильно повлиял на его художественное творчество в течение всей его карьеры, это мы рассматриваем больше ниже. После окончания Русско-японской войны он вернулся в Москву и в 1907 году принял участие в первый раз в выставке Московского товарищества художников МТХ. В течение следующих годов участвовал в разных выставках. (Там же: 275—281.)

Он опять служил в армии на первой мировой войне с 1914 года, был ранен и в конце концов демобилизован в 1917 году. Вскоре после демобилизации, его пригласили оформить интерьер кафе «Питтореск». В следующем году состоялась премьера его первой пьесы «Обмен», и в начале 1919 года подписал «Декларацию» имажинистов. Кафе имажинистов «Стойло Пегаса», оформленное Якуловым, также открылось в 1919 году. (Там же: 282—288.)

В 1920 году Якулов женился на Наталии Юльевне Шиф, и «Принцесса Брамбилла» была впервые поставлена в Московском Камерном театре. В этом году также вышли первые имажинистские издания с иллюстрации Якулова. Следующая особенно важная пьеса, над которой Якулов работал, «Жирофле-Жирофля» была поставлена в 1922 году, когда и был опубликован первый номер имажинистского журнала «Гостиница для путешественников в прекрасном». (Там же: 288—292.)

В 1923 Якулов начал работу над архитектурным проектом монумента памяти 26-ти бакинских комиссаров. Кроме Якулова, Сергей Есенин участвовал в чествовании расстрелянных бакинских комиссаров. В 1924 году в шестой день годовщины расстрела бакинских комиссаров Есенин выступил со своим стихотворением «Баллада о двадцати шести», которое он посвятил Якулову, макет спирального памятника которого очень ему нравился. (Аладжалов 1971: 90—103; Алексеева 1988: 144; Ройзман 1973: 255.)

Работа над советским балетом Сергея Дягилева началась в следующем году, когда Якулов был в Париже на Парижской выставке декоративных работ. Его здоровье постепенно ухудшалось, и в августе 1928 года Якулов переехал на юг, в Армению по совету врачей. Еще в октябре он написал статью и в ноябре

нарисовал портрет своего врача, но в конце декабря он умер. Он был художником до самого конца. (ГТГ 2015: 298, 302—303.)

Георгий Якулов был известным художником среди своих современников — как показывает также его прозвище Жорж Великолепный — но практически забытым после его смерти (Бурини 2000: 241).

3.1 Характеристики искусства Георгия Якулова

Некоторые темы и элементы встречаются часто в картинах и других произведениях Георгия Якулова. Повторяющиеся элементы или техники в основном связаны с принципами симультанеизма, и их мы рассмотрим в следующих главах, а теперь обозрим его главные темы.

Центральный мотив в творчестве Якулова — толпа. Он изображает толпу в разных местах и ситуациях — в кафе, на улице, на городе, в конских скачках, и т. п. Можно согласиться с Сильвией Бурини в том, что множество фигур дает художнику возможность представить в одной картине целый ряд микроповествований и таким образом делает произведение многомоментным. (Burini 2002: 347.) Масса людей часто связана с городом, и так во многих работах Якулова. С 1913 года творчество Якулова стало особенно урбанистическим. Он начал создавать еще больше картины, происходящие, например, в казино и в баре. Художник также сам считал это время своим урбанистическим периодом (ГТГ 2015: 282).

Якулов также рисовал много портретов, и замечательно большая часть иллюстраций создана им к публикациям своих друзей — портреты авторов. Аладжалов (1971: 118) описывал Якулова как художника:

Якулов больше всего любил в искусстве образ, и, вероятно, эта сторона имажинизма, то есть «образотворчество» и сближало его с ним. Образ в искусстве — это основа творчества Якулова и, конечно, поиски образа являются главным в его портретном искусстве. В работах над портретом Якулов не столько заботился о фотографическом сходстве, сколько о внутреннем мире того, кого изображал, вернее даже, о своем отношении к тому образу, который он видел в модели. Якулов писал портреты большей частью — композиционные с декоративным фоном.

Конские скачки — окружение для толпы в некоторых картинах Якулова, но не только это. Конь является повторяющимся мотивом в всем его творчестве, и особенно много конские произведения он рисовал в ранние годы его карьеры.

В картинах Г. Якулова излюбленные им лошади, несмотря на свою тучность и нескладность, движутся и живут. Жаль только, что от

кричащих красок этого художника больно глазам. (Мамонтов 1911, цит. по Крусанов 2010: 330.)

В этой цитате видны некоторые черты якуловской работы, которые отличали его от других художников по мнению современников: реалистическое изображение лошадей и смелое использование цвета. Он рисовал многие картины с лошадьми в течение всю свою карьеру, и образ коня виден и в иллюстрации, сделанные Якуловым, и в оформлении «Стойла Пегаса». В своих воспоминаниях Шершеневич (1990: 479) называет Якулова «мастером краски и формы».

Особенность искусства Якулова — спиральная форма, похожая на тайфун. Служа в армии в Маньчжурии в течении Русско-японской войны в 1904—1905 годах, он сам видел тайфуны, которые на него произвели сильное впечатление. Эта форма видна и в его изобразительном искусстве, и в его сценографических работах, и она была одной из средств, которыми он воспользовался, чтобы создать иллюзию движения в своих работах. Время, которое он провел на Дальнем Востоке и Кавказе, также лежит в основе его теории разноцветных солнц и симультанеизма, так как он мог сравнивать природу и искусство Маньчжурии и Кавказа. (Burini 2002: 347; ГТГ 2015: 275.) Мы рассмотрим эту теорию ближе в следующей главе 3.2.

Другая характерная черта творчества Якулова, также происходящая от его путешествия в Дальнем Востоке — тонкий штрих, который является влиянием китайского и японского искусства (Burini 2002: 347). Кроме Дальнего Востока и Кавказа, на стиль Якулова повлияло его путешествие в Италию, в первый раз в 1908 году. Особенно стиль барокко произвел на него сильное впечатление, и его влияние видно прежде всего в театральных работах Якулова. Мы вернемся к барокко в главе 3.6.

И самая главная характеристика художественных работ Георгия Якулова — образное пользование, даже игра света и красок. Эта особенность отличала его от всех других художников того времени и создало ему уникальный стиль, узнаваемый среди других. Якулов создал всю теорию света и цветов, которая стала известной под именем «симультанеизм». Мы рассматриваем симультанеизм в целом в главе 3.2 и в главе 3.6 посмотрим, как Якулов принес свой стиль на сцену.

Якулов (1979а: 75) сам суммировал свой художественный стиль следующим образом:

В целом моя работа строилась на анализах Китайских методов искусства и методов средневековых Итальянских мастеров, для создания нового метода Азиатско-Европейского и для выражения современности, с ее Новой урбанистической культурой.

А как художественный стиль Якулова совпадает с имажинизмом? Как мы видим, художественный стиль Якулова очень оригинальный и многообразный. По мнению Бурини (Burini 2000: 183), художественная свобода, предлагаемая имажинизмом, могла бы быть одной из причин тому, что Якулов подписал «Декларацию». Имажинизм не слишком тесно определял границы творчества, но каждый из участников мог создать свой стиль. В первом имажинистском манифесте «Декларация» 1919 года, которую подписали, кроме поэтов, Георгий Якулов и другой важной художник группы Борис Эрдман, говорится:

Мы безраздельно и императивно утверждаем следующие материалы для творцов.

[--]

Живописцу — краска, преломленная в зеркалах (витрин или озер) фактура.

Всякая наклейка посторонних предметов, превращающая картину в окрошку, ерунда, погоня за дешевой славой.

Актер — помни, что театр не инсценировочное место литературы. Театру — образ движения. Театру - освобождение от музыки, литературы и живописи. (Декларация 1919: 132.)

Преломляющиеся на разных поверхностях света и цвета составляют суть теории симультанеизма, которую Якулов развивал всю свою карьеру. Он пользовался светом и цветом, чтобы создавать иллюзию движения и в своем изобразительном творчестве, и на сцене в своих театральных работах. В следующих главах мы раскрываем идеи Якулова о симультанеизме и рассматриваем, как эти идеи реализовались: как симультанеизм виден в его картинах, в оформлениях кафе и позже также в его театральных оформлениях.

3.2 Симультанеизм

Симультанеизм — стиль первоначально изобразительного искусства, чаще всего связан с Георгием Якуловым и французским художником Робером Делоне (Robert Delaunay). Некоторые, например Маяковский, думали, что Якулов был вдохновлен темой благодаря Делоне во время своего визита к нему в Париже в 1913 году (Аладжалов 1971: 47). Однако первые симультанные работы Делоне «Окна» появились в 1912 году, а Якулов начинал работать над своей теорией о цвете и свете в 1905 году, она была впервые изложена в следующем году на вечере московского Общества свободной эстетики. Уже до этого он раздумывал о значении солнца в искусстве. (Burini 2002: 342, 346; ГТГ 2015: 41; Смирнов 2011: 382).

Якулов уже с юности вынашивал мысль о специфическом влиянии солнца на развитие культур. Он думал, что вообще цвета и именно цвет солнца рождают разницу культур и разные художественные черты и даже целые направления следуют за этими культурными разнициами:

Как-то, наблюдая в призматический бинокль пейзаж, я увидел голубую спектральную полоску, которая, как радуга, обрамляла силуэты гор, деревьев и зданий. Я много раз потом проверял этот эффект и результат был тот же. Тогда у меня возникла мысль, что разница культур заключалась в разнице цветов. Я стал строить теорию соотношения движения линий и цветов и тех технических особенностей в основных настроениях различных народов, которые этими линиями и цветами вызываются, и построил для себя эту теорию происхождения стилей, которой и оперирую в своем искусстве до сегодня. (Якулов 1975: 47, цит. по Burini 2002: 346—347.)

Георгий Якулов развивал свои мысли в течение годов к теории, которую он называл «Разноцветные солнца». Эта теория стала известна как симультанеизм, и идеи симультанеизма проходили красной нитью через всю его карьеру. Как мы выше упомянули, важную роль в открытии художественной личности Георгия Якулова играл его период военной службы в Кавказе и в Маньчжурии на Дальнем Востоке, где он был вдохновлен природой районов и китайским искусством (ГТГ 2015: 7). В свою теорию он включил также разницу света между эпохами:

Как рыбы, живущие на различных глубинах, имеют различные глаза, так и люди различных эпох имеют разное видовое восприятие. Причина этого кроется, конечно, в различных условиях жизни: нынешний европеец живет в городах, среди остекленных домов, где масса отраженного света; средневековый же человек обитал в городе-крепости в скученности и домах, имевших мало света. [- -] Перед художниками нашей эпохи стоит задача определить и выразить перспективы колеблющихся предметов (силуэтов, рельефов и т.д.)... (Якулов 1979в: 88.)

Нам это кажется полностью понятным, так как существуют ясные отличия между естественным светом и искусственным светом, даже больше, чем отличия между естественным светом разных районов. Об этих отличиях Якулов читал доклад уже в 1913 году в Санкт-Петербурге.

Якулов познакомился с Делоне и его супругой Соней в 1913 году, приехав в Париж, чтобы совершить поворот к урбанистическому искусству. Они провели лето вместе и обсуждали цвета и свет. Этот не был единственный раз, когда они встретились, Якулов бывал в Париже также в 1923, 1925 и 1927 годах, встречаясь с супругами Делоне. (Burini 2002: 344; Смирнов 2011: 382.) Кроме встречи и обсуждений, Якулов с супругами Делоне планировал ознакомить художественным

кругам России о идей симультанеизма на вечерах, выставках и лекциях (ГТГ 2015: 41).

В конце декабря 1913 года в литературном кафе «Бродячая собака» в Санкт-Петербурге филолог А. А. Смирнов сделал доклад о симультанеизме Делоне. Якулов считал это присвоением Делоне своих идей и протестовал против доклада Смирнова, и через неделю он прочитал свой доклад о своей теории разноцветных солнц и цветов под заголовком «Естественный свет (архаический солнечный), искусственный свет (современный электрический)». (ГТГ 2015: 282; Смирнов 2011: 403.)

В 1922 году в первом номере журнала имажинистов «Гостиница для путешественников в прекрасном» была опубликована статья Георгия Якулова *Arg solis*, в которой он объяснил свою теорию:

Сравнение солнечного цвета в различных частях земного шара говорит глазу человека, что цвета солнца различны. Если солнце Москвы белое, солнце Грузии розовое, солнце Дальнего Востока голубое, а Индии желтое, то очевидно солнце и есть та сила, которая движет культуры как планеты, вокруг себя, сообщая каждой из них ее собственный ритм — характер движения, темп — скорость этого движения и общий путь по своей орбите — развития одной (основной) темы во многообразии духовных и материальных форм. (Якулов 1922: 24.)

Статья даже не никакой теоретический манифест, а важная тема в ней — связь между искусством и реальностью:

Нет другого пути для художника как: познать стиль через природу, а природу через те определения, какие давали ей стили. Выявленное в искусстве сознание человека того или другого темперамента, той или иной расы обязанной роковой силе давшей энергию к познанию и замкнувшей это познание и сила эта — Солнце. (Якулов 1922: 25.)

Якулов и Делоне имели много общих мнений и черт в их искусстве, например, сильное влияние кубизма. Разумеется, это не касается только Делоне, а одна характеристика кубизма, кроме очевидных геометрических форм, то, что свет полностью является средством (Kahnweiler 1968: 253). Хотя два художника разделяли художественное видение, они имели разницы в подходе к нему.

Делоне считались среди кубистов, и в 1913 в своей книге *Les Peintres Cubistes: Méditations Esthétiques* критик и художник Гийом Аполлинер (Guillaume Apollinaire) разделил кубизм на четыре типа, один из которых он называл орфический кубизм или просто орфизм, среди представителей которого он считал Делоне. Этим названием пользуются от стиля Делоне еще сегодня. (Apollinaire 1968б: 220, 228; Алексеева 2015: 725.) По Аполлинеру (Apollinaire 1968б: 228), орфизм — чистое искусство и «дает чистое эстетическое наслаждение». В

другой статье Аполлинер (Apollinaire 1968a: 219) пишет, что «Делоне в тишине придумал искусство чистого цвета».

Делоне хотел приемами симультанеизма достичь глубины движения и воплотить формы в своих картинах. (Burini 2002: 343, 346.) В 1912 году Делоне начал работать над серией «Окна», которые он сам отметил как начало его «конструктивистской эпохи». В «Окне» сливаются движение, пространство и свет через игру контрастов, приводя светлые цвета на передний план и темные на задний. (Moeller 1987: 92.) Абстрактность и беспредметность были общими чертами Делоне с конструктивистами. Делоне считал, что цвет сам по себе — и форма и предмет. (Chipp 1968: 309—310.) После «Окон» он перешел к круглым формам и разноцветным дискам в своем симультанеизме, создавая «Симультанные диски» в 1913 году, и потом развивал эту идею дальше (Burini 2002: 346). Робер не был единственным симультанеистом из Делоне, а его жена, художница Соня опубликовала симультанную книгу *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* с Блезом Сандараром (Blaise Cendrars) в 1913 году. Связь между текстом, цветами и иллюстрацией не являлась единственной особенностью книги, а ее форма также была особая. Книга не имела обложки, между которыми существовали бы страницы, а она была похожа на брошюру, открываясь как аккордеон. (ГТГ 2015: 41.)

Типичным для симультанных произведений Якулова было то, что источники света находятся внутри картины. Свет направлен на зрителя, а отражается от окон зданий или витрин кафе и так трансформируется через призму, изменяя цвет, и переходит в другую сторону или обратно в глубину картины. Отражения создают впечатление подвижности света, и этим приемом пользуется Якулов также в своих оформлениях кафе и сценографических работах. Кроме отражений, он создает иллюзию подвижности света с помощью разных материалов и фактур, смешивая, например, блеск с матовостью и прозрачность с плотностью. (Burini 2002: 348; ГТГ 2015: 10—11.) На наш взгляд, художественная игра с отражениями цветов и света напоминает о импрессионизме, которому она также свойственна (Seppä 2007: 315).

С нашей точки зрения, значительная разница между стилями этих художников в том, что абстрактность и беспредметность характерны для симультанеизма Делоне, но все картины Якулова — предметные. В его произведениях элементами симультанеизма создаются глубокий фон с движением и атмосфера, но его картины всегда имеют узнаваемые детали: места, ситуации, люди и животные, чаще всего лошади. Хотя эта разница очевидная, надо помнить, что Делоне рисовал не только абстрактные картины, но и предметные, особенно позже в своей карьере.

Хотя свет и цвета являются центральными для идеи симультанеизма, в нее входит еще больше элементов, связанных со структурой и композицией. Сильвия Бурины (Burini 2002: 348—351) описывает, как в картинах Якулова существует театральный подход к пространству. Перспектива часто отсутствует и события представлены двумерно. Двухмерность картин связана с театральной сценой, на которой все происходит как в едином ряду. Однако на заднем плане могут быть представлены фигуры меньшего размера, создавая иллюзию пространства и времени. С помощью этого приема Якулов стремился создать симультанность и измерения в своих картинах.

3.3 Якулов в группе имажинистов

Общие характеристики имажинистской группы уже рассмотрены в второй главе, но теперь рассмотрим, какую роль имел художник Якулов в группе. Деятельность «Ордена имажинистов» развивалась с начала 1919 года, и Якулов участвовал в группе с самого начала, подписав «Декларацию» о существовании имажинистов. Он был центральным лицом в группе и входил и в «Верховный Совет Ордена имажинистов» и в «Центральный Комитет Ордена» (Захаров 2005: 17). Когда он присоединился к имажинистской группе, он уже был известным художником, и таким образом ему не было важно завоевать популярность (Алексеева 1988: 144; Burini 2000: 183). Например, Матвей Ройзман (1973: 145) описывает его как «крупного художника и влиятельного члена ордена». С Шершеневичем, Мариенгофом и Эрдманами Якулов образовал левое крыло Ордена имажинистов (Марков 2017: 110).

СОПО организовал Выставку стихов и картин имажинистов в апреле 1919 года в Политехническом музее в Москве, в которой принимал участие также Георгий Якулов. Кроме показа своих произведений, Якулов объяснял общие принципы имажинистской живописи. (Марков 2017: 107—108; Стоева 2014а: 28.) Выставка была успешно художникам, и, согласно Белоусову (1969: 151—152), некоторые критики считали, что художники привлекли на себя внимание всех.

В журнале «Сирена» была опубликована статья Вадима Шершеневича и Бориса Эрдмана «Имажинизм в живописи» в начале 1919 года, в которой они объясняют Георгия Якулова имажинистом. Статья сосредоточивается на разнице между имажинистами и футуристами, но в ней очень мало сказано об отношениях между имажинистскими поэтами и художниками. Она подчеркивает важность красок в работе живописца, не каких-либо красок, а только «современных» красок. «Несовременными красками» Шершеневич и Эрдман считают

разные приглушенные цвета, например, «умбра жженая и охра светлая». (Шершеневич & Эрдман 1919: 140—142.) Осматривая картины Якулова, мы заметим, что он предпочитал яркие цветы и так называемые «несовременные краски» отсутствуют.

Безусловно, стиль был для имажинистов еще одним приемом выражения художественности, как описано выше в главе 2.2.2. Также Якулов одевался очень эффектно, и в том числе Анатолий Мариенгоф, Матвей Ройзман и Вадим Шершеневич описывают стиль Якулова в своих мемуарах. Ройзман (1973: 37) заметил: «Постоянно он одевался в штатский костюм с брюками-галифе, вправленными в желтые краги, чем напоминал наездника.» В своей статье Н. В. Стоева (2014а: 27) считает, что Якулов являлся даже образцом для других имажинистов, что касается «страсти к эпатажу в одежде», но они никогда не догоняли его уровень смелости и вкуса. По ней, он отваживался одеваться своеобразно и нарушать границы того, какую одежду можно соединять, и всегда делал это с вкусом. Шершеневич (1990: 479) написал о нем следующим образом: «Жорж всегда был денди. Выступал ли он на выставках, бывал ли он у знакомых, говорил ли он с трибуны, он всегда был уверен, и, право, его путь был окрашен цветами радужной удачи.» Если цилиндр являлся признаком Мариенгофа, Якулова вспоминали по его жилетам. В 1925 году композитор Сергей Прокофьев (2002: 19) описывал художника в своем дневнике: «Якулов — человек лет сорока, ясно подчеркнутого армянского типа, в необыкновенном фиолетовом жилете.»

Хотя Якулов был в ядре группы, он не являлся ключевым лицом в партизанском искусстве имажинистов. Он, например, не участвовал в переименовании улиц Москвы, хотя другие имажинисты предложили присвоить ему Улицу Садовая-Триумфальная (Ройзман 1973: 143—145; Стоева 2014б: 30). Также он не принимал участие в судах имажинистов или в проекте написания стихов на стене Страстного монастыря. Однако он не был совсем вне этой деятельности группы, а участвовал в вечере «Встреча нового года с имажинистами» в Политехническом музее в Москве в конце 1921 года и осенью 1922 года принимал участие в театральном диспуте «Разгром левого фронта» в Доме Союзов. Шершеневич под своим псевдонимом Пингвин (1922: 15) сатирически критиковал «Разгром левого фронта» в своем фельетоне в театральном журнале «Зрелища» и пародировал выступления Якулова в мероприятии:

Я — Якулов! Все, что делается — делается мной. Когда я в V веке до Р. Х. написал мои «Скачки», я в III веке по Р. Х. сделал «Питореск», все стали меня обкрадывать. В «Скачках» я указал пути византийского, китайского, японского, русского и...

— Итальянского... подсказали из публики.

... итальянского, болгарского, малороссийского и пр. искусства. Я придумал все: и аэроплан, и порох, и конструкцию. Я и себя выдумал.

Таиров хороший человек, но конечно без меня он не был бы хорошим человеком. Если взять Таирова сложить с Мейерхольдом и сквозь призму японского голубого солнца посмотреть на них, то и тогда не получусь я. Я — Якулов. Этим сказано все. Я уезжаю за границу, устраивать в мире мою выставку. Я — Якулов. Барон Брамбеус это тоже я. Некоторые говорят, что и да-Винчи я, но я еще не вполне в этом убежден.

Эта «прямая речь» Якулова через пародию показывает тенденцию художника быть самодостаточным и считать себя всеохватным, по крайней мере, по мнению Шершеневича.

Якулов отошел от группы за пару лет до ее распада. Аладжалов (1971: 118) пишет, что он отошел с Есениным, но не уточняет дату. Нам кажется, что причина отхода Якулова могла скорее лежать в личных отношениях, нежели в художественных спорах, так как в начале 1920-х годов в группе уже были проблемы. Якулов продолжал работать в театре и остался верен своему стилю.

3.4 Оформление литературных кафе

Первое кафе, в оформлении которого Георгий Якулов принимал участие, было «Питтореск» на углу Кузнецкого моста и Улицы Петровки в 1916—1917 году. Кафе открылось в начале 1918 года. (Костина 1979: 13). Цель инициатора создания кафе О.Д. Каменевой была создать «средоточье всех искусств». Оно скоро, в октябре 1919 года переименовалось в «Красный петух», но также под этим именем оно не просуществовало очень долго. (Савченко 2004: 88.)

Якулов возглавил проект оформления «Питтореска», но над проектом работали также другие художники, в том числе Надежда Удальцова и Лев Бруни. Особенно большую роль в проекте играли конструктивисты Владимир Татлин и Александр Родченко. (Сидорина 1995: 42.) Родченко (1982, цит. по Сидорина 1995: 42) рассказывает в своих воспоминаниях, что он разрабатывал художественные эскизы, которые Татлин, Удальцова и Бруни потом выполняли. Якулов (1979б: 75) так описывал оформление «Питтореска»:

Это было мое первое декоративное произведение в конструктивном методе, тогда не ведомом никому из художников. Искусство макетных конструкций совершенно отсутствовало — декораторы пользовались методами и навыками старых стилей.

На наш взгляд, это хорошо показывает, что Якулов считал себя предшественником среди художников — и не совсем напрасно, так как он, несомненно, имел современный стиль с новыми идеями и он успел их попробовать. Мы хотим также напомнить о том, что в художественном стиле Якулова узнаваемо видны

черты кубизма, который как целое направление сильно повлиял на конструктивизм. Таким образом можно считать, что Якулов имел хорошую художественную основу для перехода к конструктивизму. По словам Лоддер (Lodder 1983: 59), в «Питтореске» первый раз неутилитарный конструктивизм был применён практически с целью создать функционирующий интерьер. Очарование Якулова конструктивизмом видно также позже в его театральных работах, которые мы рассматриваем в главе 3.6.

В оформлении кафе «Питтореск» художники воспользовались конструктивными архитектурными элементами из дерева, металла и картона, которые висели и с потолка, и на стенах. Разные стержни и валы света по стенам и углам трансформировали сплошные стены и всю комнату. С потолка висела вращающаяся люстра из листового металла, сделанная Якуловым, которая отражала цветной свет по залу. Оформление также имело некоторые подвижные детали, которые являлись новинкой в этой сфере. (Костина 1979: 13—14; Gray 1986: 216—218.)

Кафе произвело сильное впечатление на современников, которым новый стиль оформления показался интересным. Например, художник Василий Комарденков (1963, цит. по Аладжалов 1971: 57—58), который также участвовал в работе над кафе, описывал кафе после его переименования в «Красный петух»:

Художник Г. Б. Якулов продолжал быть его душой, “Красный Петух” был очень оригинален — потолок стеклянный, витражи ярко расписаны, огромные из белой сверкающей жести люстры причудливой формы, на эстраде, по краям ее, — две фигуры негров в цилиндрах, в красных фраках и белых накрахмаленных манишках...

В зимние вечера, несмотря на холод, в кафе собиралось много народу. Здесь говорили об искусстве будущего, горячо спорили. Посещали “Красный петух”, главным образом, люди искусства всех направлений — молодежь из консерватории, из “Свободных государственных художественных мастерских”, поэты “ничеговы”, сюда ходили Брюсов, Ипполитов-Иванов, Касаткин, Лентулов, Малевич и многие другие. В зале всегда было очень оживленно. За хозяина был Якулов, который старался создать непринужденную атмосферу.

Кроме оформления, Якулов создал афишу «Питтореска», изобразив на ней свою будущую жену Наталию Юльевну Шиф с собачкой (ГТГ 2015: 108—109). Можно считать, что кафе «Питтореск» играет важную роль в имажинистской истории Якулова, так как там он познакомился с Сергеем Есениным. Эта не была единственная значительная встреча с точки зрения имажинизма, так как в том же месте встретились в первый раз также Есенин и Шершеневич. (Алексеева 1988: 144; Ройзман 1973: 37; Савченко 2004: 88.)

Абрам Эфрос (1934, цит. по Аладжалов 1971: 58) написал о якуловском искусстве кафе следующим образом: «в росписях одного богемного

предприятия кафе “Питtoresк”, выросшего на Кузнецком мосту, Якулов разблизался сразу, легко и щедро. Его путь был ясен». Современный конструктивистский стиль Якулова произвел впечатление, и художник решил продолжать работать над ним и развивать его дальше и в своем следующем оформленном проекте.

«Стойло Пегаса» открылось в ноябре 1919 года и официально принадлежало «Ассоциации вольнодумцев», но на практике кафе управлялось имажинистами. Находившееся на хорошем месте положении на Тверской улице, оно служило им важным источником доходов. (Марков 2017: 74, 76—77.) До «Стойла Пегаса» оно было известно как кафе «Бом», которое было популярным среди литераторов, артистов и художников. «Бом» был отремонтирован и оборудован по-современному, и имажинистам не надо было обновить мебель и кухонную утварь. (Ройзман 1973: 35—36; Савченко 2004: 88.)

«Стойло» работало по вечерам (Марков 2017: 77). Как в настоящем литературно-артистическом кафе, программа «Стойла Пегаса» была очень разнообразная. Там читались стихи и лекции о проблемах современной литературы и организовались творческие вечера. Кроме них, в кафе проводились также диспуты на разные художественные темы и выступали музыканты. (Савченко 2004: 90.) Имажинисты сами не только читали свои стихи, а, например, Александр Кусиков аккомпанировал Есенину на гитаре (Марков 2017: 157). В. А. Мануйлов (1986: 165) вспоминает атмосферу кафе во время своего посещения летом 1921 года:

В шумном, дымном «Стойле Пегаса», на небольшой эстраде, сменяя друг друга, появлялись молодые, никому не известные поэты, иногда выступали актеры с чтением стихов и певички, а к концу программы — такие разные, такие не похожие один на другого поэты-имажинисты: Вадим Шершеневич, Анатолий Мариенгоф, Александр Кусиков и Сергей Есенин.

Имажинисты хотели, чтобы «Стойло Пегаса» имело впечатляющий вид, и было решено, что художник Георгий Якулов создает его стиль. По названию кафе он нарисовал скачущего крылатого Пегаса на вывеске над входом. За Пегасом летели буква, образующие название «Стойло Пегаса». Внутри стены кафе были ультрамариновыми, и с своими учениками Якулов набросал на стенах портреты других имажинистов и цитаты из их стихов. Портреты и цитаты рисовались яркими желтыми красками. (Ройзман 1973: 36; Савченко 2004: 88.) В своих мемуарах Матвей Ройзман (1973: 36—37) описывает интерьер кафе:

Между двух зеркал было намечено контурами лицо Есенина с золотистым пухом волос, а под ним выведено:

*Срежет мудрый садовник — осень
Головы моей желтый лист¹.*

Слева от зеркала были изображены нагие женщины с глазом в середине живота, а под этим рисунком шли есенинские строки:

*Посмотрите: у женщин третий
Вылупляется глаз из пупа².*

Справа от другого зеркала глядел человек в цилиндре, в котором можно было признать Мариенгофа, ударяющего кулаком в желтый круг. Этот рисунок поясняли его стихи:

*В солнце кулаком бац,
А вы там, — каждый собачьей шерсти блоха,
Ползаете, собираете осколки
Разбитой клизмы³.*

В углу можно было разглядеть, пожалуй, наиболее удачный портрет Шершеневича и намеченный пунктиром забор, где было написано:

*И похабную надпись заборную
Обращаю в священный псалом⁴.*

Через год наверху стены, наж эстрадой крупными белыми буквами были выведены стихи Есенина:

*Плюйся, ветер, охапками листьев,
Я такой же, как ты, хулиган!⁵*

Стены кафе стали выдающимися, но этого не было достаточно Якулову. Он хотел создать непредвиденную осветительную систему с специальными фонарями, транспарантами и украшенными лозунгами. Однако план не реализовался, так как пожарная охрана запретила повесить фонари под потолком. (Ройзман 1973: 36—37; Савченко 2004: 88—89.)

Хотя все планы Якулова не реализовались, стиль интерьера стал якуловским. Кроме вышеописанных ярких красок и цитат имажинистов, в «Стойле Пегаса» большую роль играли зеркала, отражающие свет:

Двоящийся в зеркалах свет, нагроможденные из-за тесноты помещения чуть ли не друг на друга столики. Румынский оркестр. Эстрада. По стенам роспись художника Якулова и стихотворные лозунги имажинистов. С

¹ С. Есенин. Собр. соч., т. 2, стр. 90.

² Там же, стр. 88.

³ А. Мариенгоф. Магдалина. Изд-во «Имажинисты», стр. 8.

⁴ «Плавильня слов». Сборник. Изд-во «Имажинисты», 1920. В. Шершеневич, стр. 6.

⁵ С. Есенин. Собр. соч., т. 2, стр. 99.

одной из стен бросались в глаза золотые завитки волос и неестественно искаженное левыми уклонами живописца лицо Есенина в надписях: «Плюйся, ветер, охапками листьев». (Старцев 1965: 244.)

Отражение света являлось повторяющимся элементом искусства Якулова во всех сферах его творчества. Он воспользовался отражением и в картинах, и в интерьерах, и на сцене. Свет мог отражаться не только от зеркал, но и от витрин и поверхностей, в том числе создавая множество новых источников света.

3.5 Иллюстратор имажинизма

Рассматривая репродукции творчества Якулова, мы можем обнаруживать, что после присоединения к имажинистской группе в 1919 году творчество Якулова за несколько лет сосредоточивается на театральной работе, на графике, особенно на разных иллюстрациях к изданиям поэтов-имажинистов, и, кроме этого, на портретах и сценических произведениях. Многоцветные картины, играющие светом, типичные для него в 1910-х годах, уже не видны, а композиционные и структуральные приемы, например, двухмерность, еще присутствуют и в его графике и иллюстрации. Однако мы хотим напомнить, что многоцветность, симультанеизм и свет еще играют важную роль в его сценических установках и театральных костюмах, которые Якулов создал все чаще в течение 1920-х годов, начиная с 1918 года. К театральной карьере Якулова и стилю его сценических работ мы вернемся в главе 3.6.

Как мы выше обнаружили, Георгий Якулов, как и другой видный художник в группе имажинистов, Борис Эрдман, создал много иллюстраций к книгам поэтов-имажинистов. Вообще нередко, что художники работают также иллюстраторами. Задача иллюстрации — с одной стороны, поддержать или просто украшать текст, а с другой стороны стимулировать воображение читателя. Часто иллюстрацией можно также поддерживать читателя понять текст. Другая, не менее важная задача иллюстрации — вызвать интерес. Обложка, макет и иллюстрации производят первое впечатление о издании и влияют на решение о покупке. (Ahjopalo-Nieminen 1999: 14—16.)

Якулов имел опыт иллюстрирования уже до имажинистского периода, так как он создал, в частности, обложку к книге М. С. Шагинян «Orientalia» в 1912 году и к журналу «Весенний салон поэтов» в 1918 году. Стиль обложки «Orientalia» сказочный, изображая «рай армянской девушки» с деревом, лошадью, птицами и другими животными (ГТГ 2015: 94—95). А обложка «Весеннего салона поэтов» уже значительно отличается от более ранней и темной

«Orientalia». Она светлая и очень по художественному стилю Якулова того времени с своими свежими цветами и отражающими свет спектрами, которые нередко видны в его симультанеистских картинах.

К сборнику стихов «Автографы» 1919 года, в котором участвовали, кроме имажинистских поэтов Есенина, Ивнева, Мариенгофа и Шершеневича, также Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов, Василий Каменский, Анатолий Луначарский, Борис Пастернак и Иван Рукавишников, Якулов создал иллюстрации вместе с Петром Кончаловским, Алексеем Моргуновым, Николаем Розенфельдом и псевдонимом Светловым. Рисунок Якулова совершенно абстрактно изображает южный пейзаж с отелем, пальмами и пляжем.

Из книг Мариенгофа Якулов создал иллюстрации к «Рукам галстуком» и «Тучелету» (Марков 2017: 298). Он также сделал эскизы обложки к книге «Кондитерская солнц» и к поэме «Магдалина» Мариенгофа, но обе вышли в свет в 1919 году без иллюстраций Якулова (ГТГ: 120—121, 130—131). Владимир Марков (2017: 90—96) группирует «Кондитерскую солнц», «Магдалину» и «Руки галстуком» в трио ранней работы Мариенгофа, так как в следующих поэмах видны большие перемены стиля.

К «Кондитерской солнц», самые важные темы которой — революция и насилие, Якулов создал очень динамичную обложку с яркими синем и красным цветами, кубистическими формами и торчащими конечностями. А обложка «Магдалины», сделанная Якуловым, фокусируется на Магдалине и меньше уделяет внимание мужчинам и всему остальную, изображенному на эскизе.

Якуловские эскизы обложек «Кондитерской солнц» и «Магдалины» никогда не реализовались, но «Руки галстуком» была издана с иллюстрации Якулова. Он не только рисовал к ней обложку, но и полностью создал внешний вид книги. На обложке опять сам поэт, который может быть опознан по его цилиндру. Иллюстрации находятся на каждой странице, углубляя сексуальную идею поэмы. Строки написаны руками, а почерк заметно варьируется с одной страницы на другую: иногда он очень витиеват, а иногда он небрежен, как будто писалось на скорою руку. Нам кажется, что иллюстрации этой книги более смутные, чем обычные работы Якулова. На наш взгляд, вероятно, что тема поэмы на основе этого стилистического решения.

Как мы выше упоминали, после этого трио ранних работ Мариенгофа Якулов сделал еще графическую обложку к его книге поэм «Тучелет». В этой витиеватой обложке Мариенгоф опять нарисован в цилиндре. В обеих обложках, «Рук галстуком» и «Тучелета», чувство движения создано строками.

Александру Кусикову Якулов создал обложку и все иллюстрации к книге «В никуда» 1920 года, кроме марки издательства «Имажинисты», которая сделана

Борисом Эрдманом. На обложке книги находится летучая лошадь с крылами, мотив уже знакомый по «Стойлу Пегаса» и творчеству поэтов-имажинистов. На внутренних страницах помещен портрет А.Б. Кусикова в папаше и во фраке, сделанный Якуловым.

Еще сборник «Абем» Сусанны Мар вышел в 1922 году с обложкой, сделанной Якуловым, изображая писательницу. Сусанна Мар была ничевоком, которая также существовала на границах имажинистской группы в ее последние годы. (Марков 2017: 257—258.)

Было также запланировано, что Якулов написал бы портреты Есенина, Мариенгофа и Шершеневича к сборнику «Имажинисты» 1921 года, но этого никогда не случилось. О уважении других имажинистов к Якулову говорит и то, что, кроме всех этих иллюстраций, Мариенгоф и Есенин планировали опубликовать монографию о художнике и посвятить ему свою будущую книгу «Эпоха Есенина и Мариенгофа». Ни одна из книг никогда не вышла в свет. (Алексеева 1988: 145; Burini 2000: 184—185.) Интересно отметить, как подчеркивает Алексеева (1988: 144—145), что Якулов не иллюстрировал ни одной книги Есенина, хотя у них была очень близкая дружеская связь. Причина этого не совершенно ясна, но Алексеева утверждает, что Есенин предпочитал свои книги с шрифтовыми обложками и хотел даже сам планировать макеты.

Якулов иллюстрировал не только разные книги и сборники, но и принимал участие в номерах «Гостиницы для путешественников в прекрасном». В первом номере журнала были опубликованы репродукции его рисунков, а во втором были печатаны портреты Рюрика Ивнева и Анатоля Мариенгофа, сделанные Якуловым. Эти картины Ивнева и Мариенгофа не были единственными портретами имажинистов, написанными Якуловым, а, как мы упоминали выше, в разных изданиях были опубликованы и карандашные портреты Мариенгофа и Кусикова, и Якулов также нарисовал два портрета Сергея Есенина, акварель и рисунок.

Кроме изобразительных работ Якулова, в первом номере журнала была опубликована его статья *Ars solis* о свете и цвете и связи между жизнью и искусством. В своей статье Якулов написал: «Что же такое Пирамиды, как не изображение падающих на землю лучей солнца Египта - Луны». Самоделова (2005: 117) отмечает, что пирамида — форма, традиционно связана с масонством, с которым имажинисты постоянно играли. Об очаровании имажинистов масонством мы уже раньше упоминали в главе 2.2.1.

3.6 Художник сцены

Как уже отмечено нами в главе 2.2.3, имажинистская группа имела близкие связи со сценической жизнью того времени. Так или иначе почти вся группа работала в сфере театра в 1920-х годах, и в этой главе мы рассматриваем сценическую карьеру Георгия Якулова, сосредоточенную на театральных оформлениях и костюмах.

Георгий Якулов работал с 1918 по 1927 над почти 30 работами. В это число входят и эскизы, и макеты оформлений и костюмы к разным пьесам. Самым значительным фактором его театральной карьеры можем считать Московский Камерный театр, где он работал художником над декорациями и костюмами особенно разных комедий и буффонад, так как в тот период его успех достиг своей вершины. Кроме МКТ, Якулов работал, в том числе, в других московских театрах, к театральным труппам и в театрах в Армении и за границей. Во всех его работах и эскизах видны яркая многоцветность и шаловливость, характерные для театрального художника Якулова.

Игривые сценические решения Якулова сочетали фантазии, импровизационность и часто яркие цвета, даже «карнавальное многоцветие». Стиль Якулова был необыкновенным, и он использовал особенности и восточной и западной культур. (Костина 2002: 73—75.) Типичным для Якулова как в его сценографическом, так и в изобразительном творчестве является смешение элементов восточного и западного искусств. На это обратил внимание также режиссер А. Я. Таиров (1929, цит. по Burini 2002: 352), с которым Георгий Якулов работал в МКТ:

Это своеобразное сочетание двух культур, которое в Якулове было не механическим, а органическим, определило всю работу и все творчество Якулова.

Идея симультанеизма, реализована с помощью света, цвета и композиции, важна Якулову в течение всей своей карьеры. Мы уже рассматривали эту теорию в главе 3.2, но хотим напоминать читателю, что симультанеизм хорошо замечен также в сценографических работах художника. На самом деле, свет стал еще более важным элементом в театральных работах Якулова (Burini 2000: 254). По мысли Сильвии Бурины (Burini 2002: 351), кроме приемов для достижения ощущение симультанности, использованных в его изобразительном творчестве, на сцене Якулов пользовался также техникой монтажа, совмещая разные цвета и таким образом достигая изменения в интенсивности. Якулов (1921, цит. по Burini 2000: 161) стремился выражать ряд моментов в одном моменте — значит, симультанно. Бурины (2000: 161) считает это якуловской версией монтажа.

Режиссер Сергей Эйзенштейн (1964, цит. по Burini 2002: 351) характеризует сценографические работы Якулова с точки зрения монтажа следующим образом:

«Симультантные» (одновременные) сцены, например, декорации, созданные Якуловым в «духе традиций кубизма», изображают географически отделенные друг от друга места действия и совмещают интерьер и экстерьер, продолжая удивлять зрителя и в послеоктябрьский период театральных исканий.

Сам Якулов (1979, цит. по Burini 2000: 161) считал, что театр должен не имитировать живопись, а существовать своеобразно, сам по своим правилам. По Абраму Эфросу (1934, цит. по Сидорина 1995: 96), это была общая идея левых художников сцены:

Разрушение картинности на сцене разумелось для них само собой. Это было естественным продолжением того, что они делали в живописи.

Мы делаем вывод, что этим Эфрос означает скорее всего конструктивизм, который, в-первых, в ранние 1910-е годы изменил изобразительное искусство и потом пришел на сцену. Интересно, что Эфрос (1934, цит. по Сидорина 1995: 95) считал первым сценическим проектом Якулова «Обмен» в Московского Камерного театра в 1918 году «первым абрисом конструктивизма» в театре. МКТ был модернистским театром, и его произведения поставлены по-современному — до конструктивизма пользовались кубистическими и кубофутуристическими средствами (Березкин 1997: 166). Якулов (1979б: 76) сам оценил МКТ как «первый из театров на пути архитектурных, конструктивных установок». Однако историк театра Надежда Гиляровская (1929, цит. по Хан-Магомедов 2003: 66) считала, что Якулов мог привести конструктивизм на сцену в значительной степени благодаря тому, что в МКТ в те годы обновлялась система сценического освещения и стало возможным создавать новые эффекты.

«Обмен» — мистическая драма, которая была постановлена Таировым в сотрудничестве с Мейерхольдом до их спора. После создания МКТ в 1914 году «Обмен» стал первой большой неудачей театральной труппы Таирова. По Березкину (2002, цит. по ГТГ 2015: 169—170) ничего не удалось ни Таирову, ни Мейерхольду, ни Якулову.

В отличие от многих других работ, в оформлении «Обмена» Якулов использовал цвета скупно. Он создал одну сценическую установку, которая служила фоном всей пьесе. (Костина 1979: 15.) Установка — «угловатый пейзаж»: на сцене были скала, лестница, солнечный диск и столб с исходящими из него ветками (ГТГ 2015: 170). В одной критической статье установка была изображена следующим образом: «Над скелетообразной горой высился скелет дерева, а над ним виднелся скелет солнца, направляющего скелетовидные лучи на скелет земли»

(Глаголь 1929, цит. по Хан-Магомедов 2003: 66). Было заметно, что объекты на сцене были странными в своих пропорциях. В сравнении с актерами скала и солнце были небольшими, а столб, изображающий иву, был огромным. (ГТГ 2015: 170.) В этом, разумеется, видно влияние кубизма, который играл важную роль и в развитии конструктивизма, и в истории Якулова.

Одна из самых известных сценических работ Якулова — «Принцесса Брамбилла» по повести Э. Т. А. Гофмана, которая также была одна из самых популярных пьес Камерного театра. Спектакль вышел в 1920 году, поставленный А. Я. Таировым. Игра цветами и светом с разноцветными фильтрами, привычная Якулову уже с его первых опытов симультанеизма, создавала на сцене магическую декорацию, смешивая «земное и небесное» и «реальность и вымысел». (Костина 2002: 74—75.)

Когда Якулов путешествовал по Италии в 1908 году, художники барокко произвели на него «неизгладимое впечатление». Он считал этот период для себя «поворотным от плоскостного и линейного восточного искусства к трехмерной станковой форме западного». (ГТГ 2015: 279; Якулов 1979а: 75.) В «Принцессе Брамбилле» это влияние видно лучше всех. Однако барокко в ней видно только как влияние, так как Якулов соединил его с своим стилем. Согласно Березкину (1997: 415—417), результатом было «какое-то гипербарокко, сочиненное безудержной театральной и живописной фантазией художника». В русском театре 20-х годов барокко было очень необычным зрелищем, и, на наш взгляд, таким образом, хорошо подходящем Якулову, который остался верен своему персональному стилю.

В своей захватывающей критике Абрам Эфрос (1934, цит. по Хан-Магомедов 2003: 66) хвалил Якулова и его работу над «Принцессой Брамбиллой» и также обратил внимание на влияние стиля барокко в инсценировке:

Это был экзамен массовых ритмов, ликующей подвижности, карнавальных перевоплощений. [- -] Это было одно из блистательнейших зрелищ, какие когда-либо доводилось видеть. Создавал его Якулов. [- -] Он был роскошным художником. Любовь к красноречию он перевел в краски. Он купался в сверканиях. Он распускал радужности, как павлин — хвост. Сдвиги, разрывы, кубы, конусы, суровейшие каноны «измов» у него вертелись и охорашивались перед зрителем.

Вся «Брамбила» была построена на этом кружении и охорашивании. Ключ ее в композиции — в спирали. Кубо-футуристическое барокко, на винтовом повороте, играло светом, объемами, костюмами. [- -] Так в круговом движении масок и плащей, на круговых площадках, возникающих здесь и там, внизу и на высоте, среди круглых колонн, между спиралей, волют и раковин, в радужных лучах, заливавших переменными цветами спектра сцену, проносилась через все акты вихревая толпа.

Другая вершина театральной карьеры Якулова — оформление оперетты «Жирофле-Жирофля» в 1922 году. Оригинальная оперетта «Жирофле-Жирофля» на музыку Ш. Лекока, в Камерном театре шла с новым либретто Н. А. Адуева и А. М. Арго. В этом оформлении Якулов пользовался лаконичными и четкими приемами конструктивизма, а яркие цвета были видны только в костюмах, однако, поддерживая карнавальный дух уже знакомый по «Принцессе Брамбилле». (Костина 2002: 75.) В 1925 году Якулов выставил ряд своих конструктивных театральных декораций и проект памятника 26-ти бакинским комиссарам на Парижской выставке декоративных работ и получил Гран-при за свою декорацию к «Жирофле-Жирофля» Камерного театра (Прокофьев 2002: 340; Ройзман 1973: 37).

После того, как Якулов достиг большого успеха со своими театральными работами, особенно с «Принцессой Брамбиллой» и «Жирофле-Жирофля», Шершеневич под псевдонимом Пингвин написал о нем фельетон «Якуловизация театров» в театральном журнале «Зрелища». В фельетоне приводится придуманное интервью с Якуловым:

Если не восходить к временам кондотьеров, если даже забыть о генерале Маннергейме, получившем за одну войну георгиевский крест и орден железного креста, то, конечно, победа Г. Якуловым всех направлений в режессуре является самым выдающимся событием наших дней.

Поэтому совершенно понятно, что мы с особым вниманием направили своего интервьюера к Якулову с просьбой описать этот подвиг.

— Эпоха — это я! — скромно начал свою биографию знаменитый художник. — Всей своей жизнью я инсценировал пословицу: «луч с востока».

— Когда я шел работать в театр, я поставил своим девизом: «Все, что пред собой я вижу — все декорирую».

— В «Комедию» меня провожал мой учитель да Винчи. Работать в Малом мне посоветовал мой сотоварищ Рембрандт, а к Зимину я был приглашен каким-то Рубенсом.

— В театре главное не давать воли ни режиссеру, ни актеру. Пришел, увидел, закрасил. Я — знаете-ли моментально сцену в краску вгоняю.

— Вы хотели знать, как начался левый фронт? — Я сделал Питореск — и левый фронт был готов.

— Теперь я, знаете, завоевываю Москву по улицам. Я живу на Садовой. Во вторник заехал к Морицу Мироновичу бывшему Корш — завоевал: в среду — к Зимину — и его. В четверг в Малый. На пятницу я уже нанял извозчика в Колизей. Потом думаю и по районам.

— Как я живу? — Скромно. Образована комиссия по охране меня от естественных влияний времени. А то захвораю — и театрам конец.

— Как я театров не перепутаю? — А у меня в записной книжке... А то забудешь книжку и конфуз. На днях отвез декорации Кола ди Риенци в «Комедию» а он обижается — вы говорит эти Кола бросьте. Это,

говорить, намек на то, что «Иудейская вдова» иначе «Кол-Нидер». У меня, чтоб ни кола ни двора не было.

— Что делаю в Большом? — Думаю переписать все, что писал до меня Коровин. Вот жаль, что Камерный увозит мои декорации за границу... Обеднеет Россия... Жаль мне их... Особенно Федру... Как не мои? Федру Веснин делал?! Это все равно!!! Веснин это моя разновидность. Не может быть, чтоб не я. Я — все.

— Сколько мне лет? О, l'état c'est moi, как говорил мой друг, один, умерший лет 200 назад, французский король.

— Что я думаю еще делать? — Я уже сейчас делаю макеты для будущего года. Для каких пьес? Право, не знаю. Были бы декорации Якулова, а пьесы будут. Я ведь всегда так: сделаю макет для Мистерии-Буфф, а потом он годится для Риенци. Пьеса ведь последнее дело. Главное — макет. Кстати, вы знаете, что МКТ — это сокращенное название МаКеТа, и, конечно, моего макета. Только мои макетерийные работы спасают театры.

— Откуда звонят? — Из Парижа? Хорошо. Завтра заеду. Макет будет готов.

— А вот это макет для рулетки!!! А это декорации... чорт — сам забыл для чего эти декорации. Для чего-то хорошего!

— Простите, мне некогда. Мне еще сегодня нужно сделать сто четырнадцать макетов. Я ведь работаю в час по столовому макету. (Пингвин 1923: 14—15.)

Интервью придумано, но цитата показывает, как работы Якулова были везде в русском театре того времени. Менее чем за десять лет он сделал эскизы декораций и костюмов почти к 30-ти пьесам, некоторые из которых за рубежом. Фельетон также передает ту же мысль о поведении Якулова, какую передал более ранний фельетон Пингвина о «Разгроме левого фронта»: Якулова нельзя характеризовать как скромного, хотя, может быть, он сам не понимал, насколько самодовольным он был в глазах других. Однако надо помнить, что преувеличение является типично сатирическим присмол, и, на наш взгляд, Пингвин не хочет атаковать Якулова, а добродушно смеется над ним.

Хотя театральная карьера Якулова сосредоточивалась на костюмах и декорациях, и он известен больше всего ими, это не все. Один пример его многосторонности — работа над постановкой балета Дягилева во Франции. Композитор Сергей Прокофьев (2002: 341—351; 557—558; 565—566) описывает в своем дневнике, как Сергей Дягилев, основатель «Русского балета Дягилева», просил Якулова в июле 1925 года, когда он был в Париже на Международной выставке, сделать балет из современной русской жизни. Прокофьев был ответственным за музыку, а Якулов создал схему балета, костюмы и декорации. Либретто написали вместе. Советская жизнь была отражена через элементы и места, типичные в послереволюционном обществе: люди на вокзале, влияния НЭПа, рабочие на

фабрике и важность здоровья тела. Якулов предложил назвать балет «Урсиньоль», но в конце концов его называли «Стальной скок». Премьера балета была в Франции в 1927 году, но его показали также в Лондоне и в Риме. Хотя имажинизм уже до начала творческого процесса над «Стальным скоком» умирал, Якулов продолжал работать в том же стиле, как и во время имажинизма. Танцующие на сцене машины удивляли зрителей, но «спектакль имел шумный успех». Особенно декорация и инсценировка Якулова с типичными платформами, лестницами, колесами и интересным употреблением света вызвала интерес пресса. (Аладжалов 1971: 196—197.) Несмотря на усилия и пожелания создателей, балет поставили в России в первый раз только в 2015 году. Модернизированная постановка не следовала исходному либретто и к ней была создана новая декорация. (Прокофьев 2002: 565—566; Саратовский академический театр оперы и балета 2015.)

4. Заключение

Имажинизм прежде всего известен как поэтическое направление, но, по нашему мнению, это может быть слишком узкой точкой зрения. Мы были даже удивлены, сколько имажинисты сделали и сколько они были видны в обществе. Литература о направлении сосредоточивается на поэзии и все остальное упоминается только мимоходом. Это, конечно, понятно, так как поэзия и поэты, несомненно, находятся в самом ядре имажинизма, но, на наш взгляд, это также легко создает у читателя представление, что все, кроме поэзии, несущественно. Однако, когда эти упоминания собраны в одной текст, оказалось, что материала, на самом деле, совершенно много.

Сам по себе, например, имажинистский язык только не значительная подробность, но, когда мы рассматриваем в целом всю эту деятельность вне традиционного искусства, отметим, что образуется некий перформанс. Мы считаем целью этого так называемого перформанса и всей деятельности имажинистов желание достичь известности и популярности. Имажинисты стремились к этой цели традиционными средствами — изданиями, докладами и своим журналом — своими предприятиями, где их поклонники могли их видеть, и этим перформансом, в который включаем и их партизанские акты, риторику, поведение и одевание — дендизм. Это не касается всех имажинистов, например, Георгий Якулов уже был хорошо известен до имажинизма, и ему не было нужно

особенно обратить внимание на себя. В этом, как и в многих других вещах, видно, как разные и в разных ситуациях имажинисты были друг с другом.

Мы заметили, что те же имена повторялись постоянно. Группа имажинистов не была очень большой, но еще в ней существовал внутренний круг самых активных имажинистов, которые все были поэтами. Хотя художники Борис Эрдман и Георгий Якулов были активные и уважаемые участники группы, нам кажется, что они никогда не были ключевыми лицами. С другой стороны, на группу влияли также поэты, которые участвовали еще в меньшей степени, чем эти два художника, и, таким образом, можно сделать вывод, что сфера искусства не была самым значительным фактором.

Мемуары имажинистов показывают, что они оценили Георгия Якулова высоко, как и близкого друга, и талантливого художника. Это поддерживается тем, что он иллюстрировал значительное количество изданий своего друзей-поэтов, а также со многих из них написал портреты. Также иллюстраций Якулова к книгам других имажинистов гораздо больше, чем иллюстраций Бориса Эрдмана, другого художника группы.

Одним очень интересным вопросом является отношение между имажинизмом и симультанеизмом. Идеи Якулова о симультанеизме совпадают, по нашему мнению, довольно хорошо с художественными идеалами имажинизма, но мы обратим внимание на то, что Якулов начал развивать свою теорию уже в начале XX века, за много лет до имажинизма. Случайно ли эти две теории совпадают друг с другом? Или, может быть, так, что, в-первых, будущие имажинисты познакомились в «Питтореске», им понравился стиль друг друга, и они решили основать свое художественное направление и потом написали потом «Декларация» так, что она подходит всем? Ответа у нас нет. С другой стороны, если художественная часть «Декларации» была написана специально для Якулова, мы считаем, что это только выражало бы то, столько имажинисты его ценили. Было бы интересно изучать, как стиль Бориса Эрдмана совпадает с тезисами «Декларации». Существовал ли узнаваемый художественный имажинистский стиль или нет?

Надо подчеркнуть, что «Декларация», как и все теоретические труды об имажинизме, написана совершенно расплывчато, а имажинистский стиль — и поэтический, и художественный — остается практически неопределенным. Это также очень хорошо видно на примере большой разницы в стилях имажинистских поэтов и в их теоретических несогласиях. Хотя существует отчетливая разница между имажинистами, напоминаем, что существуют также объединяющие черты, которые видны, например, в темах имажинистских работ и в том, что

практически все имажинисты прошли в сферу театра в течение последних годов имажинизма и после его распада.

По нашему мнению, одна определяющая черта имажинизма — смелость попробовать что-то нового и обновлять. С точки зрения данной работы эта особенно хорошо видна в том, как современники и искусствоведы описывали влияние Якулова на театр: они считали, что он принес конструктивизм на сцену и создал свой уникальный стиль, очаровывая и зрителей, и критиков. Однако, хотя Георгий Якулов был уважаемым современником, его почти не понимают сегодня. Эта смелость имажинистов лучше признана в сфере поэзии: их эксперименты безглагольной поэзии и взыскательная работа над метафорами вдохновляли поэтов после них.

В конце концов, на наш взгляд, есть действительно основания считать имажинизм всеохватным художественным направлением. Согласимся с исследователями в том, что поэзия являлась самой важной художественной сферой в направлении и ее значение несомненно. Все, что вне поэзии, особенно помогло поэтам-имажинистам достичь свои цели. Благодаря всему этому, они могли привлекать внимание к себе и получить больше зрителей. Многие из имажинистов перешли позже в театр и продолжали на пути обновления также там, каждый по-своему.

Что касается Георгия Якулова, мы, несомненно, числим его среди имажинистов. Он не был самым активным членом группы, но играл значительную роль, особенно в «Стойле Пегаса» и в иллюстрациях к разным изданиям. Как выше упомянуто, по нашему мнению, его уникальный художественный стиль соответствовал широким определениям имажинизма. Не знаем, которое из них было первым, но думается, что это даже не важно.

Список использованной литературы

- АВРААМОВ 1921: Авраамов, А. М. *Воплощение: Есенин — Мариенгоф*. М.: Имажинисты, 1921.
- АВТОГРАФЫ 1919: Бальмонт, К., Есенин, С., Иванов, В., Ивнев, Р., Каменский, В., Луначарский, А., Мариенгоф, А., Пастернак, Б., Рукавишников, И., Шершеневич, В.; Рис: Кончаловский, П., Моргун, А., Розенфельд, Н., Светлов, Якулов, Г. *Автографы*. М.: 2-я Гос. тип., 1919.
- АЛАДЖАЛОВ 1971: Аладжалов, С. И. *Георгий Якулов*. Ереван: Армянское театральное общество, 1971.
- АЛЕКСЕЕВА 1988: Алексеева, Л. Якулов. Портреты поэтов. *Литературная учеба*, 1988, 3, 143—146.
- АЛЕКСЕЕВА 2015: Алексеева, А. В. Орфизм Гийома Аполлинера. Античный миф и «чистая» живопись Ф. Купки, Р. Делоне и Ф. Пикабиа. *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 5*. Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2015, 725—732.
- БЕЛОУСОВ 1969: Белоусов, В. Г. *Сергей Есенин: литературная хроника. В 2 томах. Т.1*. М.: Советская Россия, 1969.
- БЕРДИНСКИХ 2013: Бердинских, В. А. *История русской поэзии. Модернизм и Авангард*. М.: Ломоносовъ, 2013.
- БЕРЕЗКИН 1997: Березкин, В. И. *Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века*. М.: Эдиториал УРСС, 1997.
- ВОСЕМЬ ПУНКТОВ 1924: Мариенгоф, Анатолий, Шершеневич, Вадим, Эрдман, Николай, Ивнев, Рюрик, Есенин, Сергей. Восемь пунктов. *Гостиница для путешественников в прекрасном*, 1924, 1, (3), 3—4.
- ГОСТИНИЦА ДЛЯ ПУТЕШЕСТВУЮЩИХ В ПРЕКРАСНОМ №1 / отв. ред. Н. Савкин. М.: тип. "Полиграфическое искусство", 1922. - 32 с.
- ГОСТИНИЦА ДЛЯ ПУТЕШЕСТВУЮЩИХ В ПРЕКРАСНОМ №2 / отв. ред. Н. Савкин. М.: тип. "Полиграфическое искусство", 1923. - 20 с.
- ГОСТИНИЦА ДЛЯ ПУТЕШЕСТВУЮЩИХ В ПРЕКРАСНОМ №1 (3) / Ред. коллегия имажинистов. М.: Ассоциация вольнодумцев, 1924. - 24 с.
- ГОСТИНИЦА ДЛЯ ПУТЕШЕСТВУЮЩИХ В ПРЕКРАСНОМ №4 / Ред. коллегия имажинистов. М.: Ассоциация вольнодумцев, 1924.
- ГРУЗИНОВ 1924: Грузинов, И. В. Конь: анализ образа. *Гостиница для путешественников в прекрасном*, 1924, 4, 8—10.
- ГРУЗИНОВ 1990: Грузинов, И. В. Маяковский и литературная Москва. *Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*. Под ред. Шумихина, С. В., Юрьева, К. С. М.: Московский рабочий, 1990, 647—691.
- ГТГ 2015 = *Георгий Якулов — мастер разноцветных солнц*. Гос. Третьяковская галерея. М.: 2015.
- ДЕКЛАРАЦИЯ 1919: Есенин, Сергей, Ивнев, Рюрик, Мариенгоф, Анатолий, Шершеневич, Вадим, Эрдман, Борис, Якулов, Георгий. Декларация [имажинистов]. *Сирена. Пролетарский двухнедельник. Воронеж, 1918—1919*. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2013, 131—133.

- ДРОЗДКОВ 2005: Дроздов, В. А. Книга Шершеневича «И так итог» в свете его отношений с Юлией Дижур. Приложение: Неопубликованная рецензия О. А. Мочаловой на эту книгу. *Русский имажинизм: история, теория, практика*. Под ред. Дроздова В. А., Захарова А. Н., Савченко Т. К.. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2005, 327—337.
- ЕСЕНИН 1920: Есенин, С. А. *Ключи Марии*. М.: Московской Трудовой Артели Художников Слова, 1920.
- ЕСЕНИН 2008: Есенин, С. А. *Я, Есенин Сергей: Поэзия и проза*. М.: Эксмо, 2008.
- ЕСЕНИН & ГРУЗИНОВ 1924: Есенин, С. А., Грузинов, И. В. Письмо в редакцию. *Правда*, 31 августа 1924, № 197, 7.
- ЕСЕНИН & МАРИЕНГОФ 1921: Есенин, Сергей, Мариенгоф, Анатолий. Манифест. *Анатолий Мариенгоф. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Стихи; Драммы; Произведения для детей; Очерки; Статьи; Коллективное: манифесты и письма; Письма; Комментарии*. М.: Книжный Клуб Книголек, 2013, 667—668.
- ЗАХАРОВ 2005: Захаров, А. Н. Русский имажинизм: Предварительные итоги. *Русский имажинизм: история, теория, практика*. Под ред. Дроздова В. А., Захарова А. Н., Савченко Т. К. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2005, 11—26.
- КОБРИНСКИЙ 2007: Кобринский, А. А. Поэзия Вадима Шершеневича. *О Хармсе и не только: Статьи о русской литературе XX века*. СПб.: СПГУТД, 2007, 218—232.
- КОНСКИЙ САД 1922 = *Конский сад. Вся банда*. М.: Имажинисты, 1922.
- КОРОВИН 2014: Коровин, Валентин. История русской литературы XX — начала XXI века. Часть II. 1925—1990 годы. М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2014.
- КОСТИНА 1979: Костина, Е. М. *Георгий Якулов 1884—1928*. М.: Советский художник, 1979.
- КОСТИНА 2002: Костина, Е. М. *Художники сцены русского театра XX века. Очерки*. М.: Русское слово, 2002.
- КРУСАНОВ 2010: Крусанов, А. В. *Русский авангард: 1907—1932 (Исторический обзор). В 3 томах. Т. 1. Кн. 1*. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- КУСИКОВ 1922: Кушиков, Александр Борисович. Писатели — О себе. *Новая русская книга*, 1922, № 3, 43—45.
- МАКВЕЙ 2004: Маквей, Гордон. Новое об имажинистах. *Памятники культуры. Новые открытия*. М., 2006, 98—230.
- МАКВЕЙ 2005: Маквей, Гордон. Фрагменты писем А. В. Бахраха. *Русский имажинизм: история, теория, практика*. Под ред. Дроздова В. А., Захарова А. Н., Савченко Т. К. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2005, 424—430.
- МАНУЙЛОВ 1986: Мануйлов, В. А. О Сергее Есенине. *Есенин в воспоминаниях современников. Том 2*. М.: Художественная литература, 1986.
- МАР 1922: Мар, Сусанна. *Абем*. М.: Москва, 1922.
- МАРИЕНГОФ 1920а: Мариенгоф, А. Б. *Буян-остров*. М.: Имажинисты, 1920.
- МАРИЕНГОФ 1920б: Мариенгоф, А. Б. *Руки галстуком*. М.: Имажинисты, 1920.
- МАРИЕНГОФ 1990а: Мариенгоф, А. Б. Мой век, мои друзья и подруги. *Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*. Под ред. Шумихина, С. В., Юрьева, К. С. М.: Московский рабочий, 1990, 21—299.

- МАРИЕНГОФ 1990б: Мариенгоф, А. Б. Роман без вранья. *Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*. Под ред. Шумихина, С. В., Юрьева, К. С. М.: Московский рабочий, 1990, 300—416.
- МАРИЕНГОФ & ШЕРШЕНЕВИЧ 1924: Мариенгоф, Анатолий, Шершеневич, Вадим. Своевременные размышления. *Гостиница для путешественников в прекрасном*, 1924, 4, 3.
- МАРКОВ 2017: Марков, В. Ф. *Очерк истории русского имажинизма (1919—1927)*. М., Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017.
- ПИ 1997 = *Поэты-имажинисты*. Сост. Шнейдерман, Э. М. М.; СПб: Издательство "Аграф" и "Петербургский писатель", 1997.
- ПИНГВИН 1922: Пингвин. Фельетон Пингвина. «Разгром левого фронта». *Зрелища*, 1922, № 11, 7—12 нояб., 14—15.
- ПИНГВИН 1923: Пингвин. Якуловизация театров. *Зрелища* 1923, № 23, 14—15.
- ПОЧТИ ДЕКЛАРАЦИЯ 1923: Почти декларация. *Гостиница для путешественников в прекрасном*, 1923, 2, 3—4.
- ПРОКОФЬЕВ 2002: Прокофьев, Сергей. *Дневник 1907—1933. Часть вторая 1919—1933*. Париж: Sprkfv, 2002.
- РОЗАНОВ 1965: Розанов, И. Н. *Воспоминания о Сергее Есенине*. М.: Московский рабочий, 1965.
- РОЙЗМАН 1973: Ройзман, М. Д. *Все что помню о Есенине*. М.: Советская Россия, 1973.
- САВЧЕНКО 2004: Савченко, Т. К. Имажинисты в «Стойле Пегаса» (к истории московских поэтических кафе). *Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре: седьмые международные Виноградовские чтения, 23-25 марта 2003 г.* Под ред. Соломатина Н. А.. М.: МГПУ, 2004, 83—92.
- САМОДЕЛОВА 2005: Самоделова, Е. А. Московский имажинизм в «зеркале» одного документа. *Русский имажинизм: история, теория, практика*. Под ред. Дроздова В. А., Захарова А. Н., Савченко Т. К.. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2005, 96—135.
- САРАТОВСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА 2015: «Стальной скак» снова в России. Саратовский академический театр оперы и балета, 6.5.2015 (<https://www.operabalet.ru/theatre/press-center/news/2015/05/06/247/>).
- СИДОРИНА 1995: Сидорина, Елена. *Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика*. М.: Производственно-издательский комбинат ВИНТИ, 1995.
- СМИРНОВ 2011: Смирнов, А. А. *Письма к Соне Делоне: 1904—1928*. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- СОКОЛОВА 2015: Соколова, А. Р. Феномен театра Таирова. *Артикульт*, 2015, № 18 (2-2015) апрель-июль, 48—55.
- СТАРЦЕВ 1965: Старцев, И. И. Мои встречи с Есениным. *Сборник. Воспоминания о Сергее Есенине*. М.: Московский рабочий, 1965, 243—253.
- СТОЕВА 2014а: Стоева, Н. В. Гаеры революции. Имажинистские акции 1920-х годов. *Театрон*, 2014, 2, 25—33.
- СТОЕВА 2014б: Стоева, Н. В. Уличное искусство имажинистов 1920-х годов. *Научное мнение*, 2014. № 11, 29—32.
- ТОЛСТАЯ-КРАНДИЕВСКАЯ 1965: Толстая-Крандиевская, Н. В. Сергей Есенин и Айседора Дункан. Встречи. *Сборник. Воспоминания о Сергее Есенине*. М.: Московский рабочий, 1965, 325—332.

- ХАН-МАГОМЕДОВ 2003: Хан-Магомедов, С. О. *Конструктивизм — концепция формообразования*. М.: Стройиздат, 2003.
- ХУТТУНЕН 2007: Хуттунен, Томи. *Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники*. М.: Кафедра славистики Университета Хельсинки, Новое литературное обозрение, 2007.
- ХУТТУНЕН 2010: Хуттунен, Томи. Имажинисты и театр: 1922 год. *От слов к телу: Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна*. М.: Новое литературное обозрение, 2010, 362—373.
- ХУТТУНЕН 2018: Huttunen, Томи. Имажинисты и кино: По поводу кинодраматургии А. Б. Мариенгофа. *Серебряный век в русской литературе и культуре конца XIX – первой половины XX вв.: К 90-летию со дня рождения З. Г. Минц*. Acta Slavica Estonica, Vol. X; Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia, No. XVI. Тарту: University of Tartu Press, 2018, 240—253.
- ШЕРШЕНЕВИЧ 1920: Шершеневич, В. Г. *Лошадь как лошадь*. М.: Плеяда, 1920.
- ШЕРШЕНЕВИЧ 1926: Шершеневич, В. Г. О друге. *Есенин: жизнь, личность, творчество*. Под ред. Никитиной, Е. Ф. М.: Издательство «Работник просвещения», 1926, 51—64.
- ШЕРШЕНЕВИЧ 1990: Шершеневич, В. Г. Великолепный очевидец. *Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*. Под ред. Шумихина, С. В., Юрьева, К. С. М.: Московский рабочий, 1990, 417—646.
- ШЕРШЕНЕВИЧ 1997: Шершеневич, В. Г. *Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы*. Ярославль, Верхне-Волжское кн. изд-во, 1997.
- ШЕРШЕНЕВИЧ 2013 [1920]: Шершеневич, В. Г. $2 \times 2 = 5$. *Листы имажиниста*. СПб.: Свое издательство, 2013.
- ШЕРШЕНЕВИЧ & ЭРДМАН 1919: Шершеневич, В., Эрдман, Б. Имажинизм в живописи. *Сирена. Пролетарский двухнедельник. Воронеж, 1918—1919*. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2013, 140—142.
- ШТЕЙНМАН 2005: Штейнман, М. А. Восток и Запад: На перекрестке культур. Феномен поэзии А. Кусикова. *Русский имажинизм: история, теория, практика*. Под. ред. Дроздова В. А., Захарова А. Н., Савченко Т. К. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2005, 213—219.
- ЯКУЛОВ 1922: Якулов, Г. Б. *Arg solis. Гостиница для путешественников в прекрасном*. 1922, 1, 23—25.
- ЯКУЛОВ 1979а: Якулов, Г. Б. Моя биография и художественная деятельность. В кн. Костина 1979, 75.
- ЯКУЛОВ 1979б: Якулов, Г. Б. Моя художественная деятельность с 1918—1928. В кн. Костина 1979, 75—77.
- ЯКУЛОВ 1979в: Якулов, Г. Б. Пикассо. В кн. Костина 1979, 88.
- АНЖОПАЛО-NIEMINEN 1999: Ahjopalo-Nieminen, Tarja. *Kuvittajan keinot*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy, 1999.
- APOLLINAIRE 1968a. Apollinaire, Guillaume. The Beginnings of Cubism. В кн. Chipp 1968, 216—219.
- APOLLINAIRE 1968б. Apollinaire, Guillaume. The Cubist Painters: Aesthetic Meditations. В кн. Chipp 1968, 220—248.

- BURINI 2000: Burini, Silvia & Casari, Rosanna. *L'altra Mosca. Arte e letteratura nella cultura russa tra Ottocento e Novecento. La parola e l'immagine. Poeti, pittori e caffè letterari a Mosca nel XX secolo*. Bergamo: Moretti & Vitali, 2000.
- BURINI 2002: Burini, Silvia. Георгий Якулов и «симультанеизм» Робера Делоне. *Russian Literature*, 52, (4), 15 November 2002, 341—354.
- BURINI 2004: Burini, Silvia. Kaupunki ja kabaree. *Idäntutkimus*, 2004, 1, 51—59.
- CHIPP 1968. Chipp, Herschel B. *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.
- GRAY 1986: Gray, Camilla. *The Russian Experiment in Art 1863—1922*. Revised and enlarged edition. London: Thames and Hudson, 1986.
- KAHNWEILER 1968. Kahnweiler, Daniel-Henry. The Rise of Cubism. В кн. Chipp 1968, 248—259.
- LAWTON 1981: Lawton, Anna. Vadim Shershenevich: *From Futurism to Imaginism*. Ann Arbor: Ardis, 1981.
- LODDER 1983: Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- MARKOV 1980: Markov, Vladimir. *Russian imagism 1919—1924*. Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag, 1980.
- MCVAY 1974: McVay, Gordon. Manuscripts of Sergei Esenin. *Russian Literature Triquarterly* 1974, 8, winter 1974, 462—471.
- MCVAY 1976: McVay, Gordon. *Esenin: A Life*. Ann Arbor: Ardis, 1976.
- MCVAY 1978: McVay, Gordon. The Tree-stump and the Horse: The Poetry of Alexander Kusikov. *Oxford Slavonic Papers*, 1978, XI, 101—131.
- MOELLER 1987: Moeller, Magdalena M. *Der Blaue Reiter*. Köln: DuMont, 1987.
- NIVAT 1974: Nivat Georges. Trois correspondants d'Aleksandr Kusikov. *Cahiers du monde russe et soviétique*, 1974, (XV) №1-2 Janvier—juin, 201—219.
- PONOMAREFF 1968: Ponomareff, C. V. The Image Seekers: An Analysis of Imaginist Poetic Theory, 1919-1924. *The Slavic and East European Journal*, 1968, vol. 12, No. 3 (Autumn, 1968), 275-296.
- SEPPÄ 2007: Seppä, Anita. Kuvataiteen avantgarde: poliittisia reformeja ja esteettistä kapinaa. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri. Tampere: Gaudeamus, 2007, 307—330.

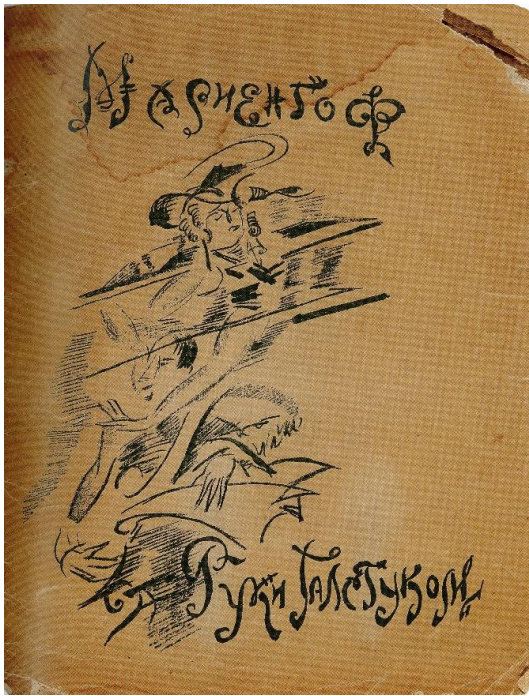
Приложения



Картина 1. Весенняя прогулка 1915



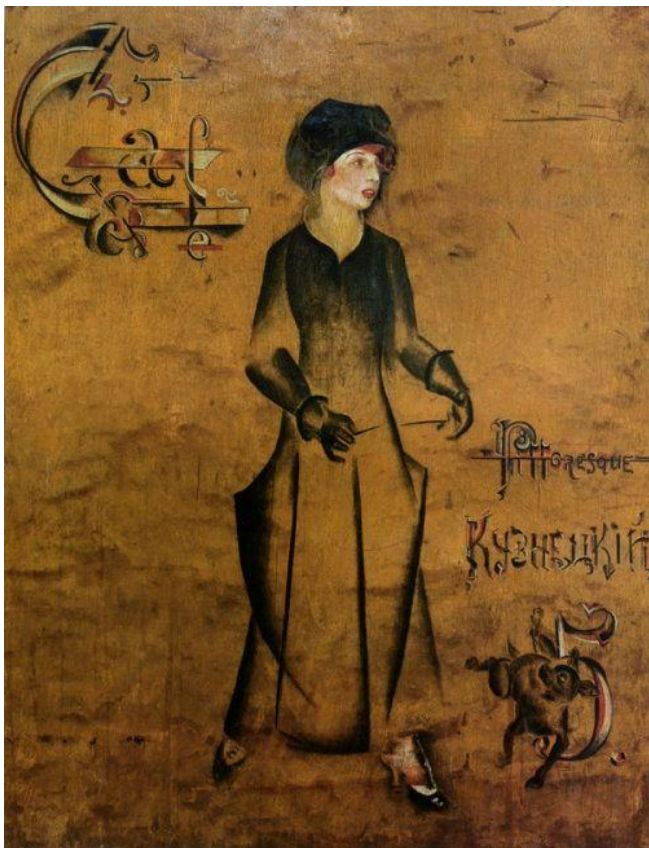
Картина 2. Бар 1915



Картина 3. Обложка книги А. Б. Мариенгофа «Руки галстуком» 1920



Картина 4. Портрет А. Мариенгофа 1922



Картина 5. Афиша кафе «Питtoresк» 1917



Картина 6. Эскиз декорации к спектаклю «Принцесса Брамбилла» 1920